

المكتبة الإعلامية
ثقافة الصورة
في وسائل الإعلام
عبد الجبار ناصر
25 عاما مع الكتّاب والقرّاء
الدار المصرية اللبنانية

ثقافة الصـورة

في وسائل الإعلام

عبد الجبار ناصر

ناصر ، عبد الجبار .
ثقافة الصورة في وسائل الإعلام / عبد الجبار ناصر
. ــ ط1 . ــ القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، 2011
256 ص ؛ 24 سم
تدمك : 6 ــ 668 ــ 427 ــ 977 ــ 978
1 ــ الصور .
2 ــ الإعلام .
أ ــ العنوان . 797
رقم الإيداع : 3099 / 2011

الدار المصرية اللبنانية
16 ش عبد الخالق ثروت – القاهرة
تليفون : 23910250 202+
فاكس : 23909618 202+
ص.ب : 2022 – القاهرة
e-mail info@almasriah.com
www.almasriah.com
رئيس مجلس الإدارة : محمد رشاد
المشرف الفني : محمد حجي
المكتبة الإعلامية
هيئة التحرير
أ.د. منى سعيد الحديدي
أ.د. حسن عماد مكاوي

الطبعة الأولى : رجب 1432 هـ ـ يونيو 2011 م

ثقافة الصورة

في وسـائل الإعلام

عبد الجبار ناصر

الدار المصرية اللبنانية



بسم اللـه الرحمن الرحيم

إهــداء

إلى أبنائي:

فراس، وليد، رائد، علي

اعذروني ، ليس هناك ما يمكن أن ترثوه عني سوى كتاباتي .

من منطلق حرص الدار المصرية اللبنانية على إصدار سلاسل متخصصة في مختلف العلوم والفنـون والآداب ، تأتي هذه السلسلة (المكتبة الإعلامية) لتتكامل مع سلاسـل أخـرى أصـدرتها الـدار في العلـوم التربوية والدينية والأدبية والفكرية ، بما يسمح بسهولة متابعة الإنتاج الفكري الجديد لكافة الدارسـين والممارسين .

وتهدف هذه السلسلة إلى تحقيق الأغراض التالية :

1 - إثراء المكتبة العربية في مجالات علـوم الاتصـال وفنـون الإعـلام ، حيـث شـهدت هـذه العلـوم تطورات كبـيرة خـلال القـرن العشريـن، وأصـبح الإعـلام ظـاهرة مـؤثرة في جميـع الأنشـطة السياسـية والاقتصادية والاجتماعية .

2 - ظهور عديد من كليات وأقسام الإعلام في الجامعات المصرية والعربية ، وحاجـة هـذه الأقسـام إلى متابعة الإنتاج الفكري في مجال الإعلام الذي يسهم في تنظير فروع علم الاتصال من منظور عربي .

3 - تزويـد الممارسـين للعمـل الإعلامـي بالمعـلومات الجديـدة في مجـالات التكنولوجيـا والإنتـاج الإعلامي ، وتأثير الرسائل الإعلامية والإعلانية على الجماهير المستهدفة .

4 - نشر الثقافة الإعلامية من خلال التأليف والترجمة ونشر الرسائل المتميزة للماجستير والدكتوراه ؛ لأهمية هذه الثقافة التي أصبحت ضرورة لا غنى عنها لتيسـير الانتفـاع بمصـادر المعلومـات والإعـلام المتعددة في العصر الحديث .

الناشـر

تقــديم

تعد الصورة بأشكالها المختلفة سواء التي يبدعها الرسام أو يلتقطها المصور ، وسـواء أكانـت صـورة ثابتة أم متحركة ، وثيقة هامة لتشكيل العقول والوجدان . إن رؤيتنا للآخرين وللأشياء ليست سـطحية ، وإنما نحن من يضع الرتوش على تلك الصور ، بمـا نمتلكـه مـن خـبرة ومعرفـة وقـيم ، فكـل منـا يـرى الصورة من الزاوية التي يختارها ، وحسب الخبرة التي يمتلكها .

أصبحت الصورة ظاهرة دائمة في الحياة المعاصرة ، فهي تشغل كل جزء من حياتنا ، وأصبح كـل شيء صورة من اللوحات التشكيلية إلى صور الإعلانات ، والصور الفوتوغرافيـة الشخصـية والصـحفية ، والصـور المتحركـة في التليفزيـون والفيـديو والإنترنـت . مـن هنـا كانـت أهميـة دراسـة الصـورة لكوننـا منتجيهـا ومستهلكيها ، والغاية من معرفة بعض المبادئ المهمة في دراسـة الثقافـة البصريـة هـي زيـادة وعينـا بمـا يجـري حولنـا ، واسـتقراء الغايـات الظـاهرة والكامنـة وراء الصـورة المنتجـة ، واكتشـاف دورنـا كمنتجـين ومستهلكين للصور التي تعكسها وسائل الإعلام .

إن وسائل الإعلام البصرية تساعد الفرد والمجتمع على بناء واقعية الحياة اليومية ، وتنـتج علامـات الثقافة في خطاب المجتمع الذي تحدده تقنيات النشر ، ومنها الطباعة ، والبث التليفزيـوني ، والأفـلام ، والتصوير الفوتوغرافي ، وأضحت الصـورة وسـيطًا يسـاعد عـلى الـوعي بالـذات وبـالمجتمع مـن خـلال معالجة الأفكار وتعزيزها والسيطرة عليها ، وتتحول إلى مجموعة من الصور الذهنية التي تحدد نظرتنا للكون وترشِّد سلوكياتنا في الواقع الـمُعاش .

لم تنل الثقافة البصرية أو دور الصورة في وسائل الإعلام الأهمية التي تستحقها من جانب الباحثين العرب في الدراسات الإعلامية ، وبالتالي تسد هذه الدراسة فراغًا ملحوظًا في هذا المجال من الدراسات الإعلامية ، ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب الذي يتعامل مع قراءة الصورة في وسائل الإعلام وتأثيراتها الثقافية والاجتماعية .

ويطرح الكاتب الأستاذ / عبد الجبار ناصر ثقافة الصورة الإعلامية عبر أربعة عشر فصلًا يتضمنها هذا الكتاب ، حيث يعرض لتطور الصورة من رسوم الكهوف التي صنعها الإنسان في بداية التطور الحضاري إلى الصورة الإلكترونية عبر الإنترنت ، كما يعرض للصورة عبر الثقافة والتاريخ ، ومصطلح الثقافة البصرية ، والعوامل التي تصنع قيمة الصورة ، وأهمية دراسة الثقافة البصرية . وتعرج الدراسة إلى شرح علم السيميولوجيا وتحليل الصورة ، وخطاب الصورة ، ومعنى التشبيه والمحاكاة من خلال نماذج تطبيقية ، وتعريف المجتمع المتخيل ، والصورة الفوتوغرافية بين الحقيقة والخرافة ، والصور السينمائية ومحاولات تمثيل الواقع ، ونماذج لصور العنف في وسائل الإعلام مع التطبيق على الغزو الأمريكي للعراق ، والصور في الإعلان ، وصور الإنترنت ، وصورة العرب والمسلمين في السينما الأمريكية .

ويزخر هذا الكتاب بالعديد من نماذج الصور التي تفسر المعاني التي يرمي إليها الكاتب ، بما ينطوي على إضافة معرفية للقارئ العام والقارئ المتخصص في مجالات الإعلام البصري .

هيئة التحرير

مقـــدمة

(1)

تحتل الصورة حيزا كبيرا في حياتنا، ابتداء مـن الوهلـة الأولى التـي نـبصر بهـا العـالم، مـن صـفوف المدرسة الأولى حيث لا يكون للكلمة معنى ما لم تقترن بصورة، هوياتنا الشخصية لا تُقبل ما لم تؤكدها صورنا، تاريخنا العائلي تحفظـه الصـور مـن النسـيان. أبـدلنا رسـائل البريـد إلى الأحبـة برسـائل فوريـة بالهاتف النقّال أو على الإنترنيت، ولا يكتمل الحوار ما لم ترافقه الكـاميرا الصـغيرة في النقـال أو المثبتـة بجوار الحاسوب. لم تعد الصحف مجرد أعمدة كلمات منضـدة، فالصـور الآن تتصـدرها بشـكل يلفـت الانتباه ويغري بمتابعة ما يتعلق بها من أخبار، والصحف تعرض الصور الحديثة الملونة بطريقة تبعـث معها رسالة إلى القارئ تعزز بها مواقفها ووجهات نظر القائمين عليها. أصبحت الصورة تشخيصـا دقيقـا في ميادين الطب، حيث الكاميرا بحجم رأس دبوس تتوغل في الشرايين، وتدور في تلافيف الأمعاء. تلعب الصورة الآن دورا مهما وخطيرا في كل العلوم والفنون وفي كل المجالات.

أصبحت الصورة وثيقة هامة في حياتنا. صارت الكاميرا كلب حراسة يـدق جـرس الخطـر إذا اجتـاز غرباء أبواب قصور الميسورين. أوكلنا أمننا إلى كاميرات المراقبة، التي لا تعرف السهو؛ لترصد كل حركـة مريبة وتسجل كل تجاوز ومخالفة.

إنه زمن الصورة. إنها حاضرة في أحاديثنا اليومية، فنحن في حواراتنا في الأمـاكن العامـة نخلـط بـين الرؤية والمعرفة، فكثيرا ما نذيِّل كلامنـا بعبـارة "هـل تـرى؟" أو "هـل رأيـت مـا أعنيـه؟" وهـي عبـارة تستخدم عندما نريد توكيد ما نقوله.

الرؤية قبل الكلمات، فالطفل يرى ويميز قبل أن يتمكن من النطق. إن رؤيتنـا للأشـخاص والأمكنـة وترجمة تلك الرؤية بما نملكه من خبرة ومعرفة، تمكننا من تكـوين انطبـاع قبـل أن نتعـرف عـلى تلـك الأمكنة أو نتحدث مع أولئك الأشخاص. رؤيتنا للآخرين وللأشياء ليست سـطحية، بـل نحـن مـن يضـع الرتوش على تلك الصور، بما نمتلكه من خبرة ومعرفة وقيم؛ لأن كل واحد منا ينظر حسب الزاوية التـي يختارها ووفق الخبرة التي يمتلكها.

بصرنا يساهم في بصيرتنا، ومن هنا كانت أهمية أن نتعرف على الطرق التي تُنْتَج بها الصـورة التـي نراها؛ لأن ثمة جوانب مشتركة فيها وإن اختلفت زاوية النظر. كما أننا نختلف في قـوة الملاحظـة، التـي تعني النظر بتأمل وتعمق أكثر، مع عمليات ذهنية في التحليل وربط الأجزاء. الرؤية أصبحت اسـتعارة جذرية وبحثا ثقافيا، وأصبح لها دور فعّال في مناوراتنا للوصول إلى فهم مشترك لممارسـات المجتمعـات الإنسانية[1].

(2)

ربما كانت اللغة العربية هي أكثر لغـات الأرض وضـوحا في العلاقـة بـين الـبصر والمعرفـة، فمفـردة الفعل "أبصر" لا تكتفي بالمعنى التقليدي لفعل الرؤية والنظر، بل هي أكـثر عمقـا مـن حاسـة العـين، فتوظف الخبرة والمعرفة السابقة لتجعل البصر استكشافا وغـورا في عمـق الآخـر. فقـد جـاء في "لسـان العرب": "قال ابن الأثير: في أسماء اللـه تعالى البَصِيرُ، هو الذي يشاهد الأَشـياء كلهـا ظاهرهـا وخافيهـا بغير جارحة"[2].

(1) Dyer, G, Advertising as communication, Routledge, 1982, p 22.

(2) لسان العرب مادة "بصر".

ووردت هذه المفردة في آيات كثيرة من القرآن الكريم، منها:

(هَذَا بَصَآئِرُ مِن رَّبِّكُمْ وَهُـدًى وَرَحْمَـةٌ لِّقَـوْمٍ يُؤْمِنُـونَ)[1] البصـائر هنـا هـي "أبـين الـدلالات وأصدق الحجج والبينات" .

(هَذَا بَصَائِرُ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَرَحْمَةٌ لِّقَوْمٍ يُوقِنُونَ)[2] .

بصائر للناس : معالم يتبصرون بها في الأحكـام والحـدود (تفسـير الجلالـين)، وهـي القـرآن الكـريم (تفسير ابن كثير) .

(تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ)[3] .

(قَدْ جَاءكُم بَصَآئِرُ مِن رَّبِّكُمْ فَمَنْ أَبْصَرَ فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ عَمِيَ فَعَلَيْهَا وَمَا أَنَاْ عَلَيْكُم بِحَفِيظٍ)[4] .

جاء في لسان العرب : "وقوله تعالى: قد جاءَكم بصائرُ من رَبكم؛ أَي قـد جـاءَكم القـرآن الـذي فيـه البيان والبصائرُ، فمن أبصر فلنفسه نَفْعُ ذلك، ومن عَمِيَ فَعَلَيْها ضَرَرُ ذلك؛ لأن اللــه عـز وجـل غنـي عن خلقه".

(بَلِ الْإِنسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ)[5] .

جاء في تفسير ابن كثير : "بل الإنسان على نفسه بصيرة ولو ألقى معـاذيره " أي هـو شهيد على نفسه عالم بما فعله ولو اعتذر وأنكـر كـما قـال تعـالى : " اقـرأ كتابـك كفـى

(1) سورة الأعراف : الآية 203 .
(2) سورة الجاثية : الآية 20 .
(3) سورة ق : الآية 8 .
(4) سورة الأنعام : الآية 104 .
(5) سورة القيامة : الآية 14 .

بنفسك اليوم عليك حسيبا" وقال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس : "بل الإنسان على نفسه بصيرة" يقول سمعه وبصره ويديه ورجليه وجوارحه ، وقال قتادة : شاهد على نفسه ، وفي رواية قال : إذا شئت والله رأيته بصيرا بعيوب الناس وذنوبهم غافلا عن ذنوبه ، وكان يقال إن في الإنجيل مكتوبا : يا ابن آدم تبصر القذاة في عين أخيك وتترك الجذع في عينك لا تبصره ؟[1]

ويقال لقوة القلب المدركة: بصيرة وبصر، نحو قوله تعالى: (فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ)[2] .

(وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ مِن بَعْدِ مَا أَهْلَكْنَا الْقُرُونَ الْأُولَى بَصَائِرَ لِلنَّاسِ)[3] أي: جعلنا عبرة لهم .

(وَأَبْصِرْ فَسَوْفَ يُبْصِرُونَ)[4] أي: انظر حتى ترى ويروا .

(وَكَانُوا مُسْتَبْصِرِينَ)[5] أي: طالبين للبصيرة. ويصح أن يستعار الاستبصار للإبصار، نحو استعارة الاستجابة للإجابة.

والبصر أيضا هو معرفة الحقيقة والعمل بها. قالت العرب : "أبصر الرجل ، إذا خرج من الكفر إلى بصيرة الإيمان".[6]

(1)http://www.kl28.com/Quran.php.

(2) سورة ق : الآية 22 .

(3) سورة القصص : الآية 43 .

(4) سورة الصافات : الآية 179 .

(5) سورة العنكبوت : الآية 38 .

(6) لسان العرب مادة "بصر" .

وجمع البصر أبصار، وجمع البصيرة بصائر، ومن الآيات التي وردت فيها أيضا مفردات "البصر" و"البصيرة" و"البصائر": قال تعالى: (فَمَا أَغْنَى عَنْهُمْ سَمْعُهُمْ وَلَا أَبْصَارُهُمْ)[1] .

وقال تعالى : (أَدْعُو إِلَى اللـهِ عَلَى بَصِيرَةٍ أَنَاْ وَمَنِ اتَّبَعَنِي)[2] أي: على معرفة وتحقيق.

(وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً)[3] أي: مضيئة للأبصار .

والضرير يقال له: بصير على سبيل العكس، والأولى أن ذلك يقال لما له من قوة بصيرة القلب لا لما قالوه، ولهذا لا يقال له: مبصر وباصر.[4]

والبَصِيرَةُ: الحجةُ والاستبصار في الشيء. والبَصِيرةُ: عَقِيدَةُ القلب. قال الليث: البَصيرة اسم لما اعتُقد في القلب من الدين وتحقيق الأمر؛ وقيل: البَصيرة : الفطنة، تقول العرب: أعمى اللـه بصائره أي فِطَنَه؛ عن ابن الأَعرابي: وفي حديث ابن عباس: أَن معاوية لما قال لهم: يا بني هاشم تُصابون في أَبصاركم ، قالوا له : وأَنتم يا بني أُمية تصابون في بصائركم.[5] والتبصُّر : التَّأَمُّل والتَّعَرُّف. والتَّبْصِير: التعريف والإِيضاح . ورجلٌ بَصِيرٌ بالعلم: عالم به. والبصيرة : الثبات في الدين[6].

يتبين من هذا ومن شواهد كثيرة غيرها أن لغتنا العربية تؤكد الارتباط الشديد بين البصر والمعرفة.

(1)سورة الأحقاف : الآية 26 .

(2)سورة يوسف : الآية 108 .

(3) سورة الإسراء: الآية 12 .

(4) http://www.kl28.com/Quran.

(5)لسان العرب مادة "بصر" .

(6) لسان العرب مادة "بصر" .

(3)

تطورت الصورة في جزء كبير من حياة الناس وفي أعمالهم. مـن هنـا كانـت أهميـة معرفـة الصـورة لأننا هدفها ومتلقوها، والغاية من معرفة بعض المبادئ العامة المهمة في دراسة الثقافـة البصريـة هـي زيادة وعينا بما يجري أمامنا، واستقراء الغايات الكامنة وراء الصورة المنتجة، واكتشاف دورنـا كمنتجـين ومستهلكين لإنتاج وسائل الإعلام .

أصبحت الصور ظاهرة دائمة في الحياة المعاصرة. إنها تشغل كل جزء من حياتنـا، فقـد أصـبح لكـل شيء صورة. مُلئت عيوننا بالصور البصرية، وأكثرها التي تنتج وتنشر لأغراض تجارية، أو لغايات إعلامية ، مثـل لوحـات الإعلانـات، الصـور الفوتوغرافيـة في الصـحف، الإنترنيـت، التلفزيـون، السـينما ، ألعـاب الكمبيوتر ، البيئة الحضرية الزاخـرة بمظـاهر التصـميم المعـماري، الـديكور الـداخلي، المنـاظر الطبيعيـة ، واجهات المحلات والشركات وعلامات المرور. ثقافة الطباعة امتدت لتتضمن صورا بصرية بجانب النص، في كتيبات الإرشـادات التقنيـة، المطبوعـات التعليميـة، كراسـات السـياحة، المجـلات وقـوائم التسـوق، وغيرها. أما في المجال العلمي، فقد أصبحت هنالك إمكانية رؤية ما تم تحقيقه مـن تقـدم مـن خـلال حضور التجارب والتشريح، إلى عرض وإنتـاج الصـورة الإلكترونيـة. كانـت الصـورة البصريـة العلميـة في الماضي غير ظاهرة للعيان أو في مجال غير مرئي، من سديم المجـرة إلى ضـفيرة (DNA)، أصـبحت الآن مرئية لعيوننا من خلال الأجهزة البصرية مثل التلسكوب والميكروسكوب، لكن معظمها تعرض لنـا مـن خلال أجهزة إلكترونية تحول البيانات إلى صور، عن طريق المسح الإلكـتروني والراديـو تلسـكوب، مـثلا. ازدادت القدرة التقنية على إنتاج الصـور البصريـة بشـكل واسـع، مـن الصـياغة اليدويـة، إلى التصـوير الكيماوي ثم الرقمي، من الرسم إلى التصميم على الكمبيوتر[1] .

(1)Manghani, Sunil, et al, Images: A reader, Sage,2006, p0.

(4)

ازداد التركيز في الاستهلاكية الرأسمالية (Capitalist Consumerism) على الإعلان، لكن ليس على المنتج، بل على صورة أو هوية العلامة التجارية. يشتري الناس الأحذية الرياضية والسيارات لعلاماتها التجارية بعد أن رسخت في أذهانهم صورة شعار المنتج، فقد أصبحت الصورة هي البضاعة، فالشركات التي تنتج صور السلع، مثل (Nike) و (Microsoft)، تعتبر أن هذه الصور تشكل جزءا كبيرا من قيمتها المالية. في الحملات الانتخابية، بات واضحا التركيز على صور المرشحين التي يختارها خبراء متخصصون لتوحي بمصداقية وثقة المرشحين أو الأحزاب[1].

نعيش الآن في عالم وسائطه الصور بطريقة لم يشهدها التاريخ البشري من قبل. أصبحنا مجتمعا صوريا، فلم يعد فهم العالم قائما على قراءة الكلمات بل على قراءة الصور؛ لهذا يحذر الفيلسوف "هانو هارت" من أن ثقافة التلفزيون قد حلت مكان الكلمات كعامل مهم في الاتصال الاجتماعي، وسيُحتفظ بالكلمات فقط لأغراض المكاتب ومعاملات الأعمال التجارية، ولن يقرأها سوى عدد قليل؛ لأن القراءة تخسر مواقعها أمام المشاهدة، فالمشاهدة تتطلب فقط جهدا عقليا قليلا[2].

إن وسائل الإعلام، البصرية منها خاصة، تساعد المرء والمجتمع على بناء واقعية الحياة اليومية، وتنتج علامات الثقافة في خطاب المجتمع الذي تحدده تقنيات النشر، ومنها الطباعة والبث الإعلامي، والأفلام والتصوير الفوتوغرافي. لقد دخلت الصورة القرن العشرين كلغة للدولة ولمكاتب وسائل الإعلام، وكوسيط، خاصة الصورة الفوتوغرافية، ليساعد على الوعي بالنفس والمجتمع من خلال معالجة

(1) المصدر السابق .

(2) Hardt, Hanno, "Words and images in the age of technology." Media Development. Vol. 38, 1991, April, pp. 3-5.

الأفكار وتعزيزها والسيطرة عليها، فتصبح الأفكار صورا في الرأس. كان "نيكلاس لومان" محقا في قولـه: "كل ما نعرفه عن مجتمعنا، وفي الواقع عن العالم الذي نعيش فيه، نعرف ذلك كله مـن خـلال وسـائل الإعلام"[1].

عندما يقف أحدنا أمام لوحة من الفن الحديث، مـثلا، لا يُفـترض فيـه أن يكـون فنانـا تشـكيليا أو ناقدا فنيا ليحلل وينتقد، لكن من أجل فائدته عليـه أن يعـرف بعضـا مـن مفـاتيح قـراءة اللوحـة ؛ كي يتمتع برؤيتها ويستكشف معانيها ويحاول فك رموزها، وبالتالي يكتسب خبرة من تلك القراءة.

ما نعنيه بالثقافة البصرية ليس كيف يرى الناس العالم، وإنما كيف يرون الصـور الثابتـة والمتحركـة التي تُعرض أمامهم. هنالك علاقة متبادلة: نرى صورا معينة كصور واقعية، والصور بدورها تهيمن على الطريقة التي نتصور بها الواقع.

يختلف التمثيل البصري عن إدراك الطبيعـة؛ لأن الأول أصـبح عالميـا، مـن خـلال تكـوين شـفرات وسائل الاتصال، وأصبح أيضا تمثيلا للأشياء. يقول جون ثومبسون: "ما يحدد حضارتنا بأنها "حديثة" هو حقيقة أن إنتاج وتداول الأشكال الرمزية ومنذ القرن الخـامس الـعشر المـيلادي ، قـد ازدادا وبشـكل لا رجعة فيه في خضم عملية السلع والانتقال التي أصبحت الآن ذات طابع عالمي»[2].

(5)

مـا لا شـك فيـه أن الـبلاد العربيـة سـوق لمنتجـات شركـات الإعـلام الأميركيـة والأوروبية، والمواطن العربي مستهلك وليس منتجا في عمليـة صـناعة الإعـلام، ومـن هنا لا بد من التركيز على توعيـة الصـغار والمـراهقين وإقنـاعهم بالتـأثيرات السـلبية

(1) Luhmann, Niklas. The Reality of the Mass Media, Stanford University Press, 2000,p1.

(2) Thompson, J.B., Ideology and modern culture, Cambridge, 1990, p 124.

لصور العنف، مثلا، في وسائل الإعلام. إن أعلى نسبة لمستخدمي الإنترنيت في البلاد العربية هـي دولـة الإمارات العربية (نصف عدد السكان)، وتأتي دولة الإمارات في هذا المجال في المرتبة الثانيـة في منطقـة الشرق الأوسط. أما في الولايات المتحدة، فمعدل الوقت الذي يقضيه الفرد، مثلا، في مشاهدة التلفزيون أو سـماع الراديـو هـو 2700 سـاعة في السـنة، يضـاف إلى ذلـك 800 سـاعة أخـرى في قـراءة المجـلات والصحف والكتب وسماع الموسيقى والإنترنيت، فيصبح المعدل 3500 ساعة في السنة مع وسائل الإعلام التي باتت تحتل الصدارة في الحياة اليومية، أكثر حتى من الوقت الـذي يمضـيه النـاس في العمـل أو في النوم[1] .

دعّم "استهلاك" إنتاج وسائل الإعلام اقتصاد الـدول المتقدمـة والـدول الناميـة التـي حققـت قفـزة اقتصادية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، ومنها بعض بلادنا العربيـة (مصر مـثلا). أكـثر الفعاليـات الاقتصادية الآن في أميركا وأوروبا هي إنتاج وتوزيع المعلومـات، ومـن ضـمنها وسـائل الإعـلام وصـناعة الأجهزة الإلكترونية الخاصة بالمعلومات والصـور، وفي مقـدمتها أجهـزة الكمبيـوتر. أصـبح العـاملون في مجالات الإعلام (منهم مبرمجو الحاسوب، مُعـدو ومقـدمو الـبرامج التلفزيونيـة، الصـحفيون، مصـممو الإعلانات، المحاسبون والإداريون) يهيمنون على القوة العاملة. وهذا لا يقتصر على الدول المتقدمة بـل يشمل الدول النامية التي توظف حكوماتها وسـائل الإعـلام لغايـات سياسـية لتحسـين صـورتها وإبـراز إنجازاتها، أو لغايات اجتماعية في محاولة لترسيخ وجهات نظـر قـادة تلـك الـدول في مفـاهيمهم لـدور المجتمع، أو لغايات ثقافية لتأكيد ما يؤمنون به من عقائد وأفكار.

إن دلالة هذه الإحصاءات تشير إلى أننـا نعـيش الآن، وبسـبب التطـورات التقنيـة الهائلة السريعة، في مجتمـع أصـبحت كـل فعالياتـه وعلاقاتـه تقـوم عـلى المعلومـات

(1) Dizard, W, The coming information age, longman,1993.

(المطبوعات، الإذاعة، التلفزيون، السينما، الحاسوب، الفيديو، الإنترنيت). مجتمعنـا اليـوم هـو مجتمـع المعلومات.

ساهم دخول تقنية الاتصالات إلى منازلنا في تغيير نمط حياتنا، فقد أثبتت إحدى الدراسات أن أكثر من ثلث مستخدمي الإنترنيت أصبحوا يقضون وقتا أقل في مشاهدة التلفزيون. كما أن هـذه التقنيـات طوّرت ثقافة جديدة في الحياة تتيح خيارات متعددة، لكنها أيضا حطت من قـدر العلاقـات الإنسـانية عندما أبدلتها بالتعامل عبر الحاسوب الشخصي[1] .

كان لتطور وسـائل الإعـلام وجـه آخـر، فقـد تسـبب أيضـا في ظهـور مشـاكل سياسـية واجتماعيـة واقتصـادية احتلـت الصـدارة في المجتمـع الواحـد أو في مجتمعـات مختلفـة، ومنهـا ظـاهرة العنـف والإرهاب، والعنصرية، وتهديد الحرية الفردية. ونـذكر هنـا مـا سـببته الرسـوم المسـيئة للإسـلام ونبيـه الكريم التي نُشرت في الدانمارك وتمت إعادة نشرها في العديد من الدول الأوروبية، من ضجة ورد فعل لأن تلك الرسوم خرجت عن حدود حرية التعبير إلى التحريض على الحقد الديني والعرقـي. وسـنتناول بمزيد من التفصيل تأثيرات العنف في وسائل الإعلام على المشاهدين ، خاصة الأطفال والشبان.

(6)

لم تنل الثقافة البصرية أو دور الصورة في وسائل الإعلام، على الـرغم مـن أهميتهـا الكبيرة المتزايدة في حياتنـا، اهتمامـا كبـيرا مـن البـاحثين العـرب في مجـال الدراسـات الإعلاميـة، ولم تشـغل حيـزا ملحوظـا في دراسـاتهم القيمـة، وحتـى الـذين تنـاولوا في دراساتهم تـأثير وسـائل الإعـلام عـلى المـواطن العـربي، كـان بعضـهم يطـرح وجهـات

(1) Miller, T &P. Clement, 1997 American internet user survey, New York, www. etrg. findsvp .com/internet

نظره مركّزا على سلبيات العولمة، ويعـود إلى المصـادر والمراجـع لتعزيـز آرائـه مـن دون إغنـاء القـارئ بالصورة الكاملة لتأثير وسائل الإعلام. لقـد أبـدع النقّـاد والبـاحثون في المجـال الأدبي في دراسـاتهم عـن الصورة في الشعر وفي الرواية، بينما لم يفعل ذلك الباحثون في شؤون الثقافة ووسائل الإعلام.

لا أدعي هنا أن هذا الكتاب يقدم صورة كاملة عن قراءة الصورة في وسـائل الإعـلام، لكنـه خطـوة تعرّف القارئ بتكوين وعلامات ودلالات ورسائل الصورة التي تعرض عليه ، وهو في الوقت نفسه جـزء منها، كما أنني وددت أن يحث هـذا الجهـد المتواضـع البـاحثين الأفاضـل أن يتوسـعوا في هـذا الحقـل المعرفي بشكل أعمق ، من خلال دراسات تقوم على إحصائيات واستطلاعات داخل مجتمعاتنا العربية.

(7)

فهم دور الصورة في وسائل الإعلام يعتمد على فهمنا لهذه الوسائل وآلية عملها وتكوينها للرسائل التي تبغي إيصالها إلى المتلقي (النـاظر والقـارئ)، ومـن هنـا كـان لا بـد مـن التوقـف عنـد تعريفهـا ومراحل تطورها مـن الرسـوم البدائيـة عـلى جـدران الكهـوف ، حتـى التقنيـة العاليـة في المعلومـات الرقمية في وقتنا هذا. تتناول فصول هـذا الكتـاب مفهـوم الثقافـة البصريـة وقصـد "الصـورة" في كـل سياقاتها النظرية والنقدية والعملية، واستخدامها وتـاريخ تطورهـا، وبواعـث إنتاجهـا وتأثيراتهـا عـلى الناظر أو القارئ أو المتلقي، ومـا تحملـه مـن رسـائل وعلامـات ودلالات، مـع التركيـز عـلى التـأثيرات الثقافية والاجتماعية. محور الكتاب هو الصـورة، وأهميـة قـراءة الصـورة تمكننـا مـن المحافظـة عـلى استقلاليتنا، فالعالم الذي نراه ليس واقعيا، بل ما ترغب وسائل الإعلام في تصويره لنا. ثمة واقـع خـارج وسائل الإعلام، وحقائق أخفتها متعمدةً تلك الوسائل، وبحثا عن ذلـك الواقـع وتلـك الحقـائق، لا بـد من التعرف على ماهية وسائل الإعلام وإنتاج المعلومة وتأثيراتها عـلى الفـرد والمجتمـع والـرأي العـام،

فذلك يساعد على زيادة الخبرة في النظر إلى ما وراء الخبر والمعلومة، ومحاولة البحث عن المقاصد الخفية من خلال تدقيق المعلومة وقراءة خطاب الصورة، واكتساب مهارة في التحليل ، ومن ثم الاقتراب من الواقع ومن الحقيقة.

(8)

يتطرق الكتاب إلى النظريات المتعلقة بدور الصورة وتحليلها، منها السيمولوجيا وآراء سوسير وبيرس، وخطاب الصورة لرولان بارت، والمجتمع المتخيل لبنديكت أندرسون، والقرية العالمية لمارشال ماكلوهان، ونماذج تطبيق هذه النظريات على الصور.

الحديث عن الصورة من دون وضع نماذج من الصور يعد ناقصا؛ لذلك حرصت على وضع بعض الصور المختارة، والاختيار هنا تتحكم فيه العلاقة بين الصورة والموضوع المتعلق بها.

إن هدفي من الكتاب تقديم معلومات مفيدة لأكبر عدد ممكن من القراء؛ لهذا توخيت البساطة في شرح المفردات والمصطلحات ، واختيار نماذج يصادفها الناس في حياتهم اليومية. أما المصادر التي اعتمدتها فمعظمها باللغة الإنجليزية ولكبار الباحثين في موضوع وسائل الإعلام والثقافة البصرية. ومع كل تقديري البالغ للباحثين العرب ولدراساتهم القيمة ، إلا أن معظمها معتمد أصلا على هذه المصادر، فوجدت أن التوجه نحو المصادر الإنجليزية هو الأجدى، خاصة أن الكثير من هذه المصادر جديد ولم يترجم بعد إلى اللغة العربية.

(9)

شجعني أيضا عدد من الأصدقاء الذين ساعدوني في تهيئة المصادر وإبداء الملاحظات القيمة، ومن هؤلاء الدكتور "ليندسي باريت" (Lindsay Barrett)

أستاذ الإعلام والثقافة البصرية في جامعـة "ويسـترن سـيدني" في أسـتراليا، والمؤلـف لعـدد مـن الكتـب والدراسات والبحوث التي تناولت العلاقة بين الاقتصاد والسياسة ووسائل الإعلام، كما كتب بحوثًـا عـن التاريخ الثقافي للتقنية. أبدى «باريت» سروره عندما حدثته عن موضـوعات كتـابي الـذي كنـت أكتبـه باللغة العربية، وأبدى استعداده لكتابة تقديم للكتاب، لكنني علمت بعـد يـومين أنـه طـريح الفـراش نتيجة وعكة صحية، غير أن الوعكة، ولسوء حظي، تحولت إلى مرض جـدي، ولا يـزال الأسـتاذ الفاضـل راقدا في المستشفى حتى كتابة هذه السطور، أتمنى له الصحة والعافية.

وأشكر الزملاء المذكورة أسماؤهم أدناه على كل ما أبدوه من مساعدة وملاحظات:

Ludmila Beliavskaia

Peter Ristevski

Christine Booth

وكذلك ابني وليد الذي أمضى وقتا طويلا في إصلاح ما أفسدته من برامج الحاسوب.

أغسطس (آب) 2010

الفصل الأول

تطـور وسـائل الإعـلام

من رسوم الكهف إلى الإنترنيت

« أخاف من ثلاث صحف أكثر مما أخاف من مائة ألف حربة »

نابليون بونابرت

(1821-1769)

مصطلح وسائل الإعلام

تعيش الشعوب المتحضرة الآن في ثقافات ترسم وسائل الإعلام الكثير من ملامحها، فالإعلام يصوغ، إلى حد ما، المجتمعات، إيجابا أو سلبا، وتتخلل وسائله المرئية والمطبوعة والسمعية صور بصرية وغايات متنوعة وتأثيرات مقصودة، وكل صورة يمكنها أن تخدم أغراضا متعددة، وتظهر في نسق من الأوضاع لصنع معانٍ لأشياء مختلفة لأناس مختلفين [1] .

أصبح مصطلح "وسائل الإعلام" (Media) أو (Mass Media) مألوفا لمعظم الناس، لكن بعضهم يفهم أن المقصود به هو التلفزيون، ويجادل آخرون بأنه الصحافة المطبوعة، وهناك من يطلقه على التقنيات الحديثة المتطورة لوسائل الاتصالات من إنتاج واستقبال، غير أن التلفزيون على الرغم من أهميته كوسيلة اتصال، لا يقتصر مفهوم الإعلام عليه فقط، ولا يحدَّد الإعلام بالصحافة المطبوعة، كما أن تقنيات الاتصال ليست هي وحدها المقصودة بهذا المصطلح.

يطلق مصطلح "وسائل الإعلام" على جميع وسائل الاتصال الحديثة، كالسينما، والتلفزيون، والصحف والمجلات، وأجهزة الحاسوب ، والهواتف الثابتة والجوالة، وألعاب الفيديو، وأكثر هذه الوسائل أهمية هو الإنترنيت.

تعريف "وسائل الإعلام" ليس سهلا؛ لأنها تختلف في طبيعة قنوات اتصالاتها (ورق مطبوع "الكتب والمجلات والصحف"/ إلكترونية "التلفزيون"/ مواد كيماوية "الفيلم"/ ممغنطة "أقراص وأشرطة") أو في طريقة تقديمها (مرئية ومقروءة "الكتاب" أو مسموعة "الراديو" أو ملموسة "طريقة برايل" أو مرئية ومسموعة "التلفزيون والفيلم" أو مقروءة ومسموعة ومرئية "الإنترنيت")،

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: An introduction to visual looking, Oxford Press, 2nd edition, 2009, p 9.

وتتغير مع تطور التقنيات والاستخدام، وتتنوع حسب غاياتها السياسية والاقتصادية والثقافية وتركيب الشريحة الاجتماعية التي تخاطبها تلك الوسائل[1].

يمكن تصنيف وسائل الإعلام حسب المؤسسات التي تنتجها وتديرها، ومثال على ذلك، أننا نميز بين القنوات التلفزيونية، الحكومية والمستقلة، المحلية والعالمية. كما نميز بين وسائل الإعلام التي تنتجها شركات (الشبكات التلفزيونية مثل CNN، CBS، BBC، شركات الإنتاج السينمائي مثل Associated Artists، Columbia، Warner Bros) وبين التي تُستخدم لأغراض شخصية (فيديو العائلة). يمكننا أيضا التمييز بين مظاهر تكنولوجية مختلفة لذات وسيلة الاتصال، فالمشاهد لا بد أن يدرك الفرق بين جهاز التلفزيون في صالة الجلوس، وبين الشاشة الكبيرة المعلقة في ملعب كرة القدم، كما أن وسيلة الإعلام تستخدم لأغراض مختلفة، فجهاز التلفزيون يلتقط البث التلفزيوني لكنه أيضا يستخدم لعرض أقراص الفيديو أو لمتعة اللعب (Videogames).

كذلك اختلف الدارسون والمنظِّرون في تعريف الإعلام بسبب الزاوية التي ينظرون بها إلى وسائل الإعلام وفق ما يؤمنون به من نظريات وايدولوجيا ومبادئ. الليبراليون المؤمنون بالتعددية مثلا يؤكدون أن دور وسائل الإعلام هو تعزيز حرية الرأي ومراقبة أداء الحكومات، بينما يرى الماركسيون نقيض ذلك، فوسائل الإعلام، من وجهة نظرهم، تخدم الطبقة الحاكمة (البرجوازية)، ويعتبرون أفكار هذه الطبقة هي الأفكار الحاكمة، ذلك أن الطبقة التي تحكم قوة المجتمع المادية، تسيطر في الوقت نفسه على قوة الأفكار لتجعلها مجرد تعبير عن علاقة الهيمنة، وأن دور وسائل الإعلام هو إعادة إنتاج الوضع السائد[2] .

(1) Grossberg, Lawrence, et al, Media Making, Sage Publications, 2nd edition, 2006, p9.

(2) Marx, Karl and Frederick Engels. The German Ideology. Ed. C. J. Arthur. New York: International Publishers, 1973. p 64.

لا بد لنا أيضا، وصولا إلى فهم وسائل الإعلام وتعريفها، من التمييز بين وسائل الإعلام والثقافة. إن أحد الأخطاء الشائعة في استخدام مصطلح وسائل الإعلام هو مساواتها بالثقافة الشعبية. يميل الناس إلى الخلط بين التلفزيون كوسيلة للاتصال ومحتوى الترفيه الذي يغطي معظم برامجه. مرت تكنولوجيا وسائل الاتصال، منذ بداية القرن العشرين، بتطورات كبيرة أصبحت معها المصدر الرئيس للثقافة الشعبية ، حتى غدت أشكال هذه الثقافة تنسب إلى واحدة أو أكثر من وسائل الإعلام[1] .

ترتبط الثقافة بوسائل الاتصال ارتباطا قويا، فالثقافة يمكن تعريفها بأنها المعتقدات، والقيم، وأطر المراجع الأخرى ، التي يمكننا بها أن نجعل لخبراتنا معنى. والثقافة تتعلق أيضا بالكيفية التي نوصل بها هذه القيم والأفكار. وتسهم وسائل الإعلام في إنتاج الثقافة الحديثة. ما تنتجه وسائل الإعلام، وما تعيد إنتاجه يتأثر بالقيم الثقافية.

ثمة قطاعات من وسائل الإعلام موجهة لفئات ونخب معينة، كما ذكرت سابقا، تحدد أهدافها الإمكانات المادية والبشرية المرصودة لها، كالقنوات التلفزيونية المخصصة للأفلام السينمائية والموسيقى أو الرياضة، وكلما كان الهدف أكبر، كانت رؤوس الأموال الموظفة في تلك القطاعات أكثر. المفكر اليساري الإيطالي "نعوم تشومسكي" يرى أن وسائل الإعلام الموجهة إلى النخب السياسية، تعتمد أجندة وتتمتع بمصادر مالية ضخمة، فصحيفة "نيويورك تايمز" ومحطة تلفزيون "CBS" هما من هذا النوع من القطاعات، فجمهورهما غالبا من الناس الوجهاء المتميزين، أو هم جزء مما يمكن أن يسمى "الطبقة السياسية"، ومساهمون في النظام السياسي[2] .

(1) Grossberg, Lawrence, et al, Media Making, Sage Publications, 2nd edition, 2006, p10.
(2) Chomsky, Noam, What Makes Mainstream Media, Z Magazine, Oct. 1997.

وسائل الإعلام.. وسائل الاتصال

هنالك خصائص مشتركة بين وسائل الإعلام يمكننا من خلالها فهم معناها:

1- وسائل الإعلام هي أنظمة الاتصالات بين الناس.

2- الإعلام يستخدم عملية تصنيع التكنولوجيا لإنتاج "الرسائل".

3- يهدف الإعلام بصورة عامة إلى الوصول إلى أكبر عدد من الجمهور ، أو أنه يستخدم من قبل الناس، ويصبح هنا "إعلاما واسعا" يعد من خلال "إنتاج واسع" وصولا إلى "اتصالات واسعة".

4- يهدف الإعلام إلى تيسير الاتصالات بين الناس عبر المسافات (مع/ أو الزمن) من دون أن يضطر المرسل إلى الحضور، فالاتصالات هي التي تسجل وترسل.

5- الإعلام هو الوسيط الذي يوصل المرسل بمستلم الرسائل.

6- تأثر وسائل الإعلام بالمصالح التجارية واستثمارها كصناعة تحقق أرباحا عالية أدى إلى تطورها السريع.[1]

إذا، مصطلح "وسائل الإعلام" واسع ومتشعب، ولكن بعد التعرف على الخصائص المشتركة بين وسائل الإعلام، يمكن التوصل إلى وضع إطار عام لها: وسائل الإعلام هي تلك المصممة للوصول إلى جمهور واسع ، وتعمل بانسجام لتوليد هيمنة محددة أو تمثيل شعبي للأحداث، والناس، والأمكنة. وسائل الإعلام الأساسية هي الإذاعة، والتلفزيون، والسينما، والصحافة من صحف ومجلات، ثم اتسع المصطلح ليشمل التطورات المعاصرة في وسائل الاتصالات، كالهواتف الجوالة، والإنترنيت، والشبكات العنكبوتية "Webs".

(1) O'shaughnessy, Michael et al, Media &Society, Oxford Press, 4th edition,2008. p 4.

وسائل الإعلام الأكثر تأثيرا في الدول الديمقراطية هي الصحافة المقروءة والمسموعة والمرئية ، حتى أطلق عليها "السلطة الرابعة" والفضل في ذلك يعود إلى امتلاكها قوة سياسية واجتماعية تؤثر في المجتمع وتصوغ الرأي العام وفق مصالح القائمين على وسائل الإعلام. وبفضل هذه القوة والنفوذ، أقرت معظم الدول الديمقراطية قوانين تحمي الصحافة وحرية الرأي.

كان المجتمع الفرنسي في القرون الوسطى يتكون من ثلاث طبقات: رجال الدين، والنبلاء، وعامة الشعب، وكل طبقة لها دور اجتماعي محدد ومستوى معين من السلطة. وفي أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، كان للصحافة دور مهم في التأثير على الحكومة ومجلس النواب وعلى الأحزاب، فأطلق عليها المنظر السياسي الأيرلندي "أدمون بورك"[(1)] مصطلح "السلطة الرابعة" في كتابه "انعكاسات على الثورة في فرنسا"، لكن الكاتب "توماس كارليل"[(2)] أشاع استعمال المصطلح على نطاق أوسع.

تطور تقنيات وسائل الإعلام

اخترع السومريون في جنوب بلاد ما بين النهرين (العراق) الكتابة قبل خمسة آلاف سنة (3100 قبل الميلاد)، عندما استمدوها من الرموز التي كانوا يستخدمونها في حفظ حساباتهم قبل ذلك التاريخ بأربعمائة سنة. كانت الكتابة مقتصرة على النقوش على الأحجار والأختام الأسطوانية، لكن السومريين طوروا فيما بعد ألواح الطين، وبعد الكتابة عليها كانوا يتركونها تحت أشعة الشمس كي تتيبس وتتصلب،

(1) أدمون بورك (1729-1797): كاتب وفيلسوف وسياسي أيرلندي. كان له موقف معادٍ من الثورة الفرنسية، وفي كتابه عن تلك الثورة، أورد مصطلح "السلطة الرابعة".

(2) توماس كارليل (1795-1881): مؤرخ اسكتلندي نالت كتاباته شهرة واسعة في العصر الفيكتوري .

ويمكن اعتبار تلك الألواح أول أشكال الكتاب. وفي مصر، ابتكر الفراعنة الكتابة على لفائف البردي فحفظوا بذلك أحداث تاريخهم الطويل وإنجازات حضارتهم. أما الصينيون فقد اخترعوا الورق (حوالي سنة 104 ميلادية) من اللحاء والقنب.

انتقلت صناعة الورق من الصين إلى العرب عبر سمرقند في أواسط آسيا، وساهم العرب في تطوير صنع الورق ونقله إلى أوروبا، فوصل إيطاليا عام 1276، ولم يصل إنجلترا إلا عام 1495 ميلادية. وأول كتاب مطبوع صدر في الصين عام 868 ميلادية "ماسة سوترا" (نص بوذي) توجد نسخة منه في المتحف البريطاني، ثم طوّر الصينيون الطباعة بقوالب متحركة من الخزف، ثم اخترع الكوريون قوالب معدنية ثقيلة تحتاج إلى عدد كبير من العمال لتدويرها[1] .

كانت مطبعة غوتنبرغ أول وسيلة إعلام مهمة في الثقافة الغربية. كان "يوحنا غوتنبرغ" (1398-1468) صائغا محترفا، اكتسب من مهنته معرفة بالمعادن، ومهارة في استخدامها، وعندما فكر في تنفيذ اختراعه عام 1436، استدان مبلغا من المال، ولم يكن يدري أن البشرية ستظل مدينة له بفضل معجزته.

استطاع غوتنبرغ صنع قوالب الطباعة من مزيج من الرصاص، والقصدير، والأنتيمون، فطبع كتبا ذات نوعية أفضل بكثير من تلك التي طُبعت في شرقي آسيا بقوالب من الخزف والخشب أو البرونز. فجّر اختراع «غوتنبرغ» تغيرات سياسية، ودينية واجتماعية واسعة، وأدت هذه التغيرات، إضافة إلى استكشافات العالم الجديد، إلى تغيير عظيم في المجتمع الأوروبي، بما يطلق عليه "عصر النهضة"، شمل الفنون والعلوم والاهتمام بالمعرفة[2] .

(1) The Cambridge history of the book in Britain, Cambridge University Press. 1998 http://www.e-book.com.au, http://www.noduffstuff.co.uk.

(2) Kapr, Albert. Gutenberg: the Man and His Invention. Scolar Press, 1996. p322.

كان من نتائج تلك النهضة أن تلاحقت التطورات التقنية لوسائل الاتصال، خاصة في القرن العشرين، لتفرض في زمننا هذا (أوائل القرن الحادي والعشرين) هيمنتها على حياتنا وثقافتنا. نذكر هنا أهم تلك التطورات مع تاريخ تسجيلها :

1556 صدور أول صحيفة شهرية في البندقية .

1631 صدور أول صحيفة فرنسية .

1873 اختراع الآلة الكاتبة .

1876 اخترع ألكسندر غراهام بيل التليفون .

1877 اخترع أديسون آلة "الفونوغراف" الأسطواني .

1877 اخترع إميل بيرلاينر أول ميكروفون .

1880 أضيئت شوارع نيويورك بالمصابيح الكهربائية الوهاجة التي اخترعها أديسون .

1887 اخترع بيرلاينر أسطوانة "الغرامفون" المسطحة .

1889 اخترع الدنماركي فلاديمير بولسون الأسلاك المغناطيسية لتسجيل الصوت .

1891 دول أوروبية تتبنى اتفاقية حقوق التأليف .

1897 ماركوني يخترع التلغراف اللاسلكي .

1910 ماري بكفورد تصبح أول نجمة سينمائية لفيلم صامت .

1913 إنتاج أول فيلم سينمائي طويل .

1914 أول مكالمة تليفونية عبر القارة الأميركية بين نيويورك وسان فرانسيسكو .

1924 اختراع آلة "الموفيولا" لعرض الأفلام في المنازل .

1926 بدأت شبكة (NBC) الأميركية بثها الإذاعي .

1927 فيلو فارنسورث يصنع أول تلفزيون كهربائي بحجم طابع البريد .

1928 كان الكوميدي الشاب ميلتون بيرل أول شخص في العالم يظهر على شاشة التلفزيون في بث تجريبي، وأطلق عليه في حينها "رجل التليفزيون".

1928 الاسكتلندي جون لوجي بيرد يثبت نجاح نظامه للتلفزيون الميكانيكي عبر بث إشارة من إنجلترا إلى الولايات المتحدة عبر المحيط الأطلسي .

1929 فيلو فارنسورث يحول أول صورة حية لزوجته من المنزل إلى مختبره .

1932 فلاديمير زوريكن يخترع الكاميرا التلفزيونية .

1933 هاري لوبك يصنع محولا تلفزيونيا إلكترونيا .

1935 عرض أول شريط ممغنط لتسجيل الصوت في ألمانيا .

1939 بث أول إعلان تجاري من الراديو في أميركا .

1947 إنشاء أول محطة تلفزيونية تجارية في الولايات المتحدة .

1954 عرض "راديو ترانسستر" للبيع في أميركا .

1961 أول بث إذاعي على موجة إف إم .

1963 اختراع أشرطة الكاسيت الصوتية .

1963 إيفان سوثرلاند يضع أطروحته عن التصاميم على أجهزة الحاسوب .

1963 دوغلاس انكلبارت يصنع أول (ماوس) للحاسوب (صُنعت من الخشب) .

1969 صنع أول رقائق لخزن المعلومات في الحاسوب .

1972 بيل غيتس وبول ألن يطوران برنامجا للحاسوب، ويطلقان عليه "ميكرو سوفت".

1973 موتورولا تصنع أول هاتف خلوي .

1974 عرض أول كاميرا فيديو .

1982 أنتجت اليابان الأقراص المضغوطة (CD) .

1983 ابتكر طالب أميركي في علوم الحاسبات أول فيروس حاسوب، لأغراض البحث .

2000 أصبح الكتاب الرقمي الإلكتروني جزءا من صناعة النشر[1] .

لم نعد، ومنذ أواسط القرن التاسع عشر، نعيش في ثقافة قائمة، بل على ثقافة الوساطة: الصحافة، والسينما، والراديو ، والتلفزيون، وحاليا الإنترنيت، الذي تطور ليصبح أكبر وسائل الاتصالات العامة. ثقافتنا الآن مستندة على عالم واسع من الوساطة، وبات العالم "قرية عالمية" بفضل وسائل الاتصالات.

عندما تظهر تقنيات جديدة لوسائل الإعلام، فهي تستعير- في حالات كثيرة- الأشكال الثقافية لتقنيات أقدم منها، الأفلام السينمائية تشبه كثيرا الأعمال المسرحية، والبرامج التلفزيونية استنسخت شكل برامج الراديو، وهكذا[2] .

لا بد من الإشارة هنا إلى آراء بعض الفلاسفة الذين يعتقدون أن التقنية ليست جديدة، وليست شيئا منفصلا عن الناس، أو مجرد أداة يتم التقاطها والتخلص منها حسب الرغبة. التقنية مرتبطة بالمجتمع، فالناس والتقنية ينتجان عالم الحياة اليومية.

فيلسوف التقنية في القرن التاسع عشر، أرنست كاب (1808-1896) رأى أن تقنية الاتصالات الجديدة (السكك الحديدية، التلغراف) هي تمظهر خارجي أو امتداد لنظام الدورة الدموية في بدن الإنسان والجهاز العصبي. إن تأثير التقنية على حياتنا لا يعتمد مباشرة على التقنية، بل هو نتيجة الطريقة التي يتم بها تأثير التقنية الجديدة في العلاقات الاجتماعية.[3]

(1) The Media Management Group.

(2) Grossberg, Lawrence, Media Making, p 15.

(3) Schirato, Tony & Jen Webb, Reading the visual, Allen &Unwin, 2004, p54.

وسائل الإعلام.. من الثقافة الشفهية إلى الثقافة الإلكترونية

من أجل فهم أهمية وسائل الإعلام والثقافة البصرية وتأثيرها على المجتمع وتكوينه، علينا أن نفهم التطور التاريخي لوسائل الاتصال. نتطرق هنا بإيجاز إلى المراحل الأربع التي مرّ بها هذا التطور تبعا لدور وسائل الاتصال والثقافة وتأثيرها على المجتمع على امتداد التاريخ، ووصف هذا التقسيم عدد من أبرز الباحثين، من بينهم: والتر أونغ (1982)، إريك هافلوك (1982)، هارولد إنيس (1950)، مارشال ماكلوهان (1964)، إليزابيث ايسنستين (1978)[1] .

رسوم الكهوف

كان الإنسان يشعر دائما بالحاجة إلى وصف كل ما يحيط به، وكان الرسم هو الوسيلة الملائمة تماما لتحقيق هذه الرغبة. كان الإنسان القديم يرسم على جدران الكهوف أو على جلد الماعز ليسجل أهم فعاليات حياته اليومية وهي الصيد. ومن هذه الكهوف ، كهف "شوفيت" في فرنسا (الصورة رقم1)[2] .



(1) رسوم في كهف "شوفيت"

يعتقد بعض الدارسين أن الإنسان القديم أراد فقط تزيين جدران الكهوف التي كان يعيش فيها مثلما نفعل اليوم في منازلنا. يرى البعض الآخر من الدارسين أن إنسان الكهف، وبسبب عدم وجود لغة مكتوبة، عمد إلى الرسم ليروي قصصه

(1) Grossberg, Lawrence, Media Making, p 36.

(2) http://googleads.g.doubleclick.net/pagead.

ومغامراته في الصيد، ولو أنه لم ينجح في صيد تلك الحيوانات لم يرسمها. علماء آخرون يعتقدون أن الإنسان القديم كان يفعل ذلك اعتقادا منه أن رسم الحيوانات على الجدران سيجعل أرواح الحيوانات تأتي إليه حاملة الطعام، أو أن رسوم الكهوف تحمل رسالة إلى الآخرين الذين سيأتون للعيش في تلك الكهوف مستقبلا[1] .

الثقافة الشفهية

كان الناس في المجتمعات في مرحلة قبل الزراعة يعيشون في مجموعات قليلة كصيادين وجامعي حطب ونباتات طبيعية. هذه الثقافات كانت تعتمد على الكلمة المنطوقة كوسيلة للاتصال، وتنتقل تقاليدهم شفهيا من جيل إلى جيل. وفي عصرنا هذا، ما زالت هنالك مجموعات من الناس الذين يعيشون في مناطق معزولة وبعيدة (في أفريقيا وآسيا وأميركا الجنوبية) تعتمد على الثقافة الشفهية في حياتها اليومية، وهذا ينطبق أيضا على مجموعات المشردين في المدن المتقدمة، لكونهم أميين لا يعرفون القراءة والكتابة، وقد وصفهم البعض بأنهم صيادون في "غابة حضرية"[2].

كان التفاعل في الثقافة الشفهية يتم بصيغة "وجهًا لوجه"؛ لأن أي مجتمع قبل اختراع الكتابة لا يملك أية وسيلة لتبادل الرسائل. يرى الباحث والفيلسوف ومؤرخ الأديان الأميركي "والتر أونغ" (1912- 2003) أن هنالك إحساسا مختلفا بالزمن في أية ثقافة شفهية، والسبب في ذلك يعود إلى عدم وجود تسجيلات، كما أن تاريخ تلك الثقافة يكمن في اللحظة الحاضرة ، وليس بالمستطاع العودة إلى الماضي البعيد لمعرفة إن كانت هناك رؤية مختلفة عن الرؤية المعاصرة عن حدث ما. ويرى يونغ أيضا أنه ليس ممكنا استعادة "الحقائق" أو ما رواه الآخرون في الماضي؛ لأن

(1) Marcus, Rebecca B. Prehistoric Cave Paintings. New York, New York: Franklin Watts, 1968. (http:// library. thinkquest.org/04oct/00451/cavedrawings).

(2) Dordick, H. & Wang, The information society, Sage, 1993, Introduction.

الماضي حاضر، لكنه حاضر في الكلام والتشكيلات الاجتماعية. يقول أونـغ إن الحقـائق والخرافـات عـن الماضي قد تداخلتا في ذاكرة الثقافة الشـفهية، وهـذا التـداخل يشـبه كثـيرا حـديث النـاس عـن تـاريخ أجدادهم، فعندما يرغب الناس في إعادة اكتشاف تاريخ أسرهم، يمرون شفهيا من جيل إلى جيـل، ولأن مثل هذه القصص مليئة بالثغرات، يعملون على ملئها بما تخترعه مخيلتهم ومقاصدهم. يعتقـد "والـتر أونغ" أن الناس، في ظل هذه الثقافة، يَتَّكل بعضهم على البعض، ويعملـون بصـورة جماعيـة مـن أجـل خير مجتمعهم ، لكن الثقافة الشفهية في الوقت نفسه تتميز بالتعصب والالتزام بالتدرج الهرمي (نظام القبيلة وتفرعاتها)، وغير متسامحة مع الذين يفرقون عنها ويختلفون معهـا، وقاسـية إزاء مـن يتحـدى للانحراف عن تقاليدها الاجتماعية، وهي أيضا مقاومة للتغيير الجذري، ومع ذلك فقد تغيرت تـدريجيا بمرور الزمن مع تغير مضامين القصص التي تنتقل من جيل إلى جيل[1] .

ثقافة الكتابة

توسعت سبل الاتصال على مدى أوسع مع ظهور الكتابة. يعتقد الكاتب الكندي "هارولـد إنـيس" (1894-1952)، مؤلـف عـدة كتـب في نظريـات وسـائل الإعـلام ، أن وسـائل الاتصـال المكتوبة قد دأبت على مساعدة المجتمعات على مر الزمن بخلقها نصوصا دائمة يمكن تداولها والاستشهاد بها ؛ مما سمح بسيطرة المعرفة مـن قِبـل تسلسـل هرمـي مركـزي (مثـل الكهنـة ورجال الكنيسة)[2]. غيّرت الكتابة العلاقة بين المتصِل والشـخص المتصَـل بـه، فثقافـة الكتابـة تختلف عن سابقتها (الثقافة الشفهية) بأن الجمهور المخاطَـب قـد يكـون متباعـدا في الزمـان والمكان، وأن المتصِل (المرسِل) يضمن أن الرسالة قد سلمت بحذافيرها من دون الاعـتماد عـلى

(1) Ong, Walter J., Orality and Literacy, London: Routledge, 2002, pp.35-40.

(2) Innis, Harold. A., The Bias of Communication. pp 35-40.

ذاكرة الرسول، وهذا يعني أن المرسِل يمكنه الوصول إلى جمهور واسع مختلف ومتفاوت في المكان والوعي. بهذا التوسع، لم يعد المجتمع بحاجة إلى الاتصال وجها لوجه. لقد استطاعت المجتمعات توسيع حدودها لتضم أماكن كثيرة وأناسا متعددي الأجناس، وكان ذلك هو بداية الاستعمار، كما يرى إنيس[1].

إن المحور الرئيس لدراسات إنيس هو التاريخ الاجتماعي لوسائل الاتصال، فالاستقرار النسبي للثقافات يعتمد على التوازن ونسبة عدد وسائل إعلامها، مؤكدا أن تطور وسائل الإعلام هو المفتاح إلى التغيير الاجتماعي[2] .

يؤكد الباحث والفيلسوف الكندي "مارشال ماكلوهان" أن الأبجدية اللفظية هي وحدها التي امتلكت وسيلة خلق "الإنسان المتحضر"، وجعلت الأفراد متساوين أمام مواد القانون المكتوبة. ويرى ماكلوهان أن المجتمع في ثقافة شفهية هو القاعدة الأساس للوجود الاجتماعي، وأفراد هذا المجتمع يعرِّفون بأماكنهم وبأدوارهم في الحياة الاجتماعية، لكن في ثقافة الكتابة وبعد كتابة القوانين وتطويرها، أصبح الفرد كيانا قائما بذاته منفصلا عن المجتمع، وبفضل الكتابة أصبح بمقدورنا القول : "قال فلان.." و"أخبرتني فلانة..".

انفصال الفرد عن المجتمع وفق نظرية ماكلوهان، أورث مفهوما مختلفا عن الزمان والمكان، ففي الثقافة الشفهية ليس للزمان والمكان معنى كبير بمعزل عن مكان خاص يعيش فيه المجتمع، وفي لحظة خاصة تحدد إحساس ذلك المجتمع بالحاضر، والكتابة تسمح بفهم الزمان والمكان كاستمرارية تشمل مجموعات أخرى من الناس، وأمكنة أخرى، وأزمنة أخرى[3].

(1)المصدر السابق .

(2)المصدر السابق .

(3) McLuhan, M., Understanding media, McGraw-Hill, 1964, p80.

ثقافة الطباعة

ثقافة الطباعة تعبير جامع تطور ليشمل طرقا عديدة تؤدي إلى نتاجات صناعية مطبوعة ، تسهم في تشكيل ثقافتنا باعتبارها وسيلة اتصال واسعة النطاق. يولي الباحثون في هذا المجال اهتمامهم بدراسة التأثيرات المتبادلة بين المطبوع، كوسيلة اتصال، وبين ثقافة المجتمع. هيمنت هذه الثقافة على العالم طيلة خمسة قرون، ولن تلغيها التطورات التقنية التي نعيشها الآن، كالإنترنيت والكتاب الإلكتروني.



(2) الكتاب بوابة المعرفة

تقنية الطباعة، بالنسبة إلى ماكلوهان، هي المثال الأول لتطبيق المعرفة التي تقود إلى تطور تقنيات أخرى. عندما تحولت حرفة الطباعة إلى تقنية الطباعة، تطورت مفاهيم إدراك الكتابة إلى تغيير أكثر في الإدراك بإعطاء الأولوية للشكل الثابت. الشكل الثابت المستمد من عملية إعادة الإنتاج بصورة أكثر دقة، قاد إلى تغيير أساسي في الوصول إلى المعرفة. كانت المؤلّفات السابقة فسيفساء جمعت وجهات نظر متباينة وأساليب مختلفة، وأسهم التعلم في الاستنساخ اليدوي، والمناقشة الواسعة للمخطوطات، في تغيير بعض تفاصيلها. أما في الطباعة الميكانيكية، فقد أصبح الإنتاج على نحو أوسع وبنصوص معرّفة تعكس فكرة المؤلف الفرد وملكيته

لأفكاره، كما أن زيادة الإنتاج والتوزيع شجعتا على التنوع والمنافسة، وعلى ترسيخ فكرة وجهة النظر الفريدة، وبسبب الشكل الثابت، أصبحت الطباعة "تقنية الفردية"[1] .

يرى ماكلوهان أن التغيرات الإدراكية والفكرية تؤثر على التقنيات الجديدة: الطريقة التي يُصوَّر بها العالم تؤثر على الطريقة التي يُفهم بها، وهذه بدورها تهيمن على تصاميم تقنيات المستقبل، أي بعبارة أخرى: الناس تصنع التكنولوجيا التي تغيّر من يصنعونها[2] .

يعتقد الباحث والمفكر "أونغ" أن البنية الأساسية لنظام الطباعة تتعلق بتركيب النصوص، وبطرق صياغة الموضوع، وتتعلق أيضا بالعلاقات البنيوية بينها. ويرى "أونغ" أن شكل الطباعة ومن خلال الثقافة قد أثر فينا بشكل أعمق من مجرد كونه مظهرا خارجيا لوسيلة اتصال. إن أهمية إنجاز طباعة الحروف أنه غرس الكلمة نفسها في عملية التصنيع وجعلها نوعا من السلع الأساسية[3] .

الثقافة الإلكترونية

عند ذكر وسائل الإعلام الإلكترونية، لا بد أن يخطر في البال الراديو، والتلفزيون ، والسينما ، والحاسوب. إن محاولة فهم هذه التطورات لا بد أن تعيدنا إلى الوراء، إلى اختراع التلغراف (نظام نقل الرسائل برقيا) في القرن التاسع عشر. تكمن أهمية التلغراف في أنه حقق غايتين: وسّع فهم الناس للمكان والزمان، وسمح بنشوء أنواع من السيطرة التنظيمية، كما أن التلغراف أوجد حاجة ملحة لتنسيق التوقيت

(1) McLuhan, M., Understanding media, McGraw-Hill, 1964, p80.

(2)المصدر السابق .

(3) Ong, Walter J., Orality and Literacy, P 117.

حـول العـالم والاتفـاق عـلى اختيـار منطقـة الصـفر للقيـاس عليهـا، فـتم تثبيـت "توقيـت جـرينتش" (Greenwich Mean Time)[1] .

يعتقد الباحث "جيمس كاري" أن أبسط وأهم إشارة قام بها التلغراف أنه حدد فاصلا قاطعـا بـين "المواصلات" (Transportation) و"الاتصالات" (Communications) ، فقد كـان هـذان المصـطلحان مترادفين ومتداخلين. ويعتقد "كاري" أيضا أن الدلالة النظرية البارزة ليست في تحديـد الفاصـل فقـط، وإنما أيضا في استخدام التلغراف كطريقة أو آلية للسيطرة على حركة الأشياء، خاصة في سـكك الحديـد، ويصف التلغراف بأنه اكتشاف مهم جدا لقدرته على نقل المعلومات بطريقة مستقلة وسريعة[2] .

إذا كانت الطباعة قد سهلت نقل الرسائل عـبر الزمـان، إلا أن قـدرتها عـلى اجتيـاز المكـان كانـت محدودة. ومع أن أي حاكم كان بمستطاعه أن يرسل رسالة إلى المناطق البعيـدة مـن دولتـه واثقـا مـن وصول الرسالة بدقة، إلا أن هذه العملية اعتمدت على النقـل العـادي للرسـائل المكتوبـة. لقـد أصـبح النقل الفوري للرسـائل حـول العـالم أمـرا واقعـا بعـد حلـول وسـائل الاتصـالات الإلكترونيـة. أدى بـث المعلومات عبر موجات الأثير، أو خلال الأسلاك، إلى صعوبة السيطرة عليها من قبل السلطات الحاكمـة، وكمثال على ذلك، أن الباحثين والمعلقين السياسيين لاحظوا أن انحلال "حلـف وارشـو" وانهيـار الاتحـاد السوفييتي قد تسارع عن طريق الرسائل الداعية إلى الديمقراطية الموجهة من الغرب عن طريق وسائل الإعلام الإلكترونية[3] .

(1) Carey, J.M., Communication as culture, Unwin Hyman,1989,pp 213-215.

(2) Innis, H., Empire and communications, Oxford Press, 1950,p35.

(3) Grossberg, Lawrence, Media Making, p18.

إن وسائل الإعلام الإلكترونية، طبقا لكتابات "جيمس كاري"، قد غيّرت وعينا ومفهوم الزمان والمكان، فالمكان الآن يقاس بمفردات وقتية، أي بالوقت الذي يستغرقه إرسال فاكس، أو بث صورة تلفزيونية أو فتح ملف في جهاز الحاسوب، مثلا. لم يعد المكان يشكل عقبة في تنظيم العلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية[1].

أثارت بواعث الثورة التقنية الإلكترونية لوسائل الإعلام جدالاً بين الباحثين، فبعضهم يرى أن الاختراعات التقنية هي حصيلة العملية الداخلية للبحث والتطوير. لكن الباحث ريموند وليامز يرى هذا الافتراض باطلا؛ لأن تقنيات الاتصال موظّفة دائما في سياق البحث عن حلول للحاجات الاجتماعية الخاصة، وغالبا ما تكون هذه الاحتياجات عسكرية وسياسية، وليست اقتصادية وثقافية. اتصالات الراديو، مثلا، استخدمت لأول مرة في قوات البحرية للاتصال بين السفن الحربية، قبل أن تستغل لأغراض تجارية، وهذا ما ينطبق على الإنترنيت وتبادل الرسائل الإلكترونية [2] .

تعددت آراء الباحثين أيضا حول تأثيرات الاتصالات الإلكترونية فيما يتعلق بالسيطرة والسلطة في العالم الحديث، فقد افترض بعضهم أن هذه التقنيات قد أدت إلى مركزية المعلومات والسلطة، ورأى البعض الآخر أنها قادت إلى لامركزية السيطرة على المعلومات والسلطة، فالإنتاج التلفزيوني في بعض الدول دخل السوق العالمية التي ظلت محتكرة لعدد قليل من شركات الإنتاج العالمية الكبرى (على سبيل المثال: المكسيك في البرامج الناطقة بالإسبانية، والبرازيل باللغة البرتغالية)،

(1) Williams, R., Television: Technology and Culture Form, Wesleyan University Press, 1992, p 7.
(2) Williams, R., Television: Technology and Culture Form, p 7.

وظهرت مراكز أخرى للإنتاج السينمائي (هونغ كونغ والهند ونيجيريا)، مع أن الشركات الكبرى ما زالت هي المهيمنة[1] .

المؤسسات الإعلامية الكبرى.. مصادر مالية وبشرية هائلة

تهيمن سمات الأفراد الذين يديرون وسائل الإعلام الكبيرة على سياق وطبيعة ما ينتجونه، والشركات تعي ذلك جيدا وتعمل بمقتضاه. لقد بينت إحصائية قام بها "التجمع الأميركي لمحرري الصحف" في عام 2005، أن "13.42%" من مجموع العاملين في قسم في الصحف اليومية هم من الأقليات ("5.5 %" من الأميركيين الأفريقيين، "4.3%" من أصل أسباني، "3.1%" أميركيون من أصل آسيوي، و"0.6%" من سكان أميركا الأصليين). يعود السبب في ذلك إلى أن إدارات هذه الشركات الإعلامية تعتقد أن خصائص الصحفي (في هذه الحالة طائفته أو عرقه) قد تصنع فرقا في " نوعية" الخبر الذي يغطيه و"الكيفية" التي يقدمه بها[2] .

قدّرت إحصائيات مكتب العمل الأميركي أن عدد الموظفين في وسائل الإعلام الكبرى في الولايات المتحدة يزيد عن مليون ونصف المليون شخص (بدوام كامل، نصف دوام، أو على المكافأة):

60.230 مندوبون ومراسلون ومحللو أخبار .

43.740 كتّاب ومؤلفون .

108.990 محررون .

147.970 خبراء العلاقات الاجتماعية ومديرو العلاقات العامة .

182.600 مديرو التسويق .

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 407.

(2) Grossberg, Lawrence, Media Making, p72.

71.100 مسؤولو الإعلانات .

57.470 مصورو الفوتوغراف .

21.430 عاملون وراء الكاميرات .

51.840 ممثلون .

54.370 مخرجون ومنتجون .

15.100 مونتير أفلام سينما وفيديو .

32.750 فنانون، رسامون، محركو دمى، مصممون، موسيقيون، فنيو البث[1] .

شركات الإعلام الكبرى.. إعلام النخبة

المفكر "نعوم تشومسكي" يؤكد في مقالة له أن صحفا كبرى، مثل "نيويورك تايمز"، تحدد لمحرريها قبل صدور العدد التالي الموضوعات التي يتناولها العدد، وعليهم العمل بموجب ذلك، وليست هناك أية فرصة للاعتراض، فمن يعترض يجد نفسه بلا عمل. أما هدف وسائل الإعلام الكبرى فهو تحويل انتباه الناس وجعلهم يهتمون إلى حد الهوس بمباريات الرياضة الاحترافية، أو الفضائح الجنسية، أو الانشغال بخصوصياتهم ومشاكلهم، أو أي شيء ما دام غير جدي[2] .

يقول تشومسكي: «نيويورك تايمز ومحطة CBS مثلا، مؤسستان كبيرتان مربحتان، وهما مرتبطتان، أو مملوكتان، بمؤسسات أكبر، مثل "جنرال إلكتريك"، أو "وستنغهاوس" أو غيرهما. هذه الشركات الكبرى مرتبطة بدورها بمؤسسات في قمة تركيب سلطة الاقتصاد الخاص، الذي هو تنظيم استبدادي، وذو تدرج هرمي

(1) (www.bls.gov).

(2) Chomsky, Noam, What Makes Mainstream Media Mainstream, Z Magazine Oct. 1997.

يدار دائما من جهة أعلى. معظم وسائل الإعلام جزء من ذلك النظام. ولأن وسائل الإعلام مبنية على أساس نظام عقائدي، فهي تتفاعل بشكل وثيق مع الجامعات. إذا كنت صحفيا وتنوي كتابة خبر عن جنوب شرقي آسيا أو أفريقيا، أو أي شيء مثل ذلك، يُفترض أن تذهب إلى جامعة كبيرة وتجد أستاذا خبيرا ليخبرك ماذا تكتب، أو أن تذهب إلى مؤسسة أو معهد للدراسات، ليقدموا لك الكلمات التي ستكتبها. عمل هذه المعاهد والمؤسسات مشابه لعمل وسائل الإعلام. الجامعات، مثلا، ليست مؤسسات مستقلة، مع أن هنالك أناسا مستقلين مبعثرون فيها. تعتمد الجامعات على مصادر دعم خارجية، مثل الأثرياء، والهيئات الكبيرة التي تقدم المنح، وأيضا الحكومة. هذه الجهات توجه الجامعات، ولا مجال للاعتراض؛ لأن هناك كل أنواع أجهزة "الفلترة" للتخلص من الذين يصرون على العمل بصورة مستقلة[1]» .

يضيف "نعوم تشومسكي في فقرات أخرى من مقالته: «خذ "نيويورك تايمز" مثلا. إنها مؤسسة تبيع منتجا. المنتج هو القراء (الجمهور). القائمون عليها لا يجنون مالا عندما تشتري الصحيفة، وهم سعداء لوضع الصحيفة على شبكة الإنترنيت لتقرأ مجانا. إنهم في الواقع يخسرون مالا عندما تشتري الصحيفة؛ لأن المنتج هو الجمهور. المنتج هو الناس المتميزون، بالضبط مثل الذين يكتبون الصحيفة، وأصحاب القرار في المجتمع. عليك أن تبيع المنتج إلى سوق، والسوق هنا، طبعا، هم المعلنون. إنهم، سواء كانوا في محطة تلفزيونية أو صحيفة يومية، يبيعون الجمهور. مؤسسات تبيع الجمهور إلى مؤسسات أخرى. وهكذا يصبح إعلام النخبة عملًا تجاريًا كبيرًا[2]» .

(1)المصدر السابق .

(2) Chomsky, Noam, What Makes Mainstream Media Mainstream, Z Magazine Oct. 1997.

هنالك باحثون آخرون وجهوا سهام نقدهم إلى وسائل الإعلام الغربية، ومنهم الباحث الفرنسي جان بودلير الذي يعتقد أن الراديو والتلفزيون قد عززا سيطرة شركات وسائل الإعلام (الخاضعة بدورها لنفوذ المؤسسات الصناعية والمالية الكبرى)، وذلك من خلال سلطتها في تقييد المعلومات التي توجه من وسائل إنتاج الإعلام (المؤسسات الإعلامية)، لتصنع مجتمعا من المنتجين (هؤلاء يمثلون مصالح الحكومة أو الطبقة الحاكمة، وفصلهم عن المستهلكين (المغشوشين برسائل وسائل الإعلام لتقبل وجهات نظر الحكومة أو الطبقة الحاكمة)[1] .

كيفية عمل وسائل الاتصال

معادلة هارولد لاسويل[2] :

كان هارولد دوايت لاسويل (1902-1978) واحدا من علماء السياسة الأميركيين البارزين، وله دراسات في العلوم الاجتماعية، وكتب عن علاقة علم النفس المرضي بالسياسة. اهتم لاسويل بدراسة وسائل الدعاية النازية في الحرب العالمية الثانية، وتوصل إلى نظرية بصيغة معادلة مهمة توضح عملية الاتصال وتأثيرها. تتكون هذه المعادلة من خمسة عناصر رئيسة:

من؟	ماذا يقول؟	بأية قناة؟	لمن؟	ماذا ينتج عنها؟
المتصل	الرسالة	وسيلة اتصال	المتلقي	مؤثرات

1- المتصل:

لا بد من أسئلة للتأكد من هوية المتصل، مثلا:

* إذا كان المتصل (منتج الرسالة) صحيفة، من يملكها؟

(1) Baudrillard, Jean, Design and Environment, St.Louis: Telos Press, 1981, pp 185-203.

(2) Aberystwyth University, (www.aber.ac.uk)

* ما هي أهداف مؤسسيها؟
* ما هي ولاءاتهم السياسية؟
* هل يحاولون وضع سياسة للتحرير؟
* هل يخضعون لنوع من القيود القانونية؟
* كيف يقرر المحرر ما يكتبه في الصحيفة؟

2- الرسالة

اهتم هارولد لاسويل بالرسالة التي تقدمها وسائل الإعلام، وضرب أمثلة منها: كيف تُقَدم المرأة في الصحافة المقيدة؟ كيف يُقَدم الأميركيون الأفارقة في التلفزيون؟ كيف تعرض الأفلام السينمائية مجتمعنا لنا؟

3- قناة الاتصال

قناة الاتصال هي التي تحمل الرسالة من منتجها إلى متلقيها الذي يستلمها عبر حواسه الخمس. نسمع أخبار الراديو عبر موجات الأثير، مثلا. قناة الاتصال مرادفة لمصطلح "الوسيط" الذي هو عبارة عن خليط من قنوات مختلفة، كالتلفزيون مثلا، الذي يستخدم قناة السمع (الصوت) وقناة البصر (النظر).

مسألة اختيار القناة أو الوسيط لحمل الرسالة غاية في الأهمية، ليس فقط في إيصالها بدقة، وإنما أيضا في التأثير على المستقبل لها.

4- المتلقي أو المستلم

يرى لاسويل أن أهمية معرفة جمهور المستمعين أو المشاهدين لا تطبق فقط في الحياة اليومية في اتصالاتنا مع الآخرين، وإنما أيضا في وسائل الإعلام. في حالات كثيرة، لا نعرف الكثير عن الشخص الذي نتعامل معه؛ لأن ذلك لا يتطلب منا

معرفته، فمثلا لست بحاجة إلى معرفة أي شيء عن صاحب دكان يبيعك علبة من الثقاب، تسأله فيعطيك العلبة ، تعطيه النقود فيعيد إليك البقية، تتبادل معه الابتسامة وتودعه، هذا كل ما في الأمر. لا تحتاج لمعرفة شيء عنه. لكننا وفي مناسبات كثيرة، نحتاج لمعرفة أكثر، أو نقع في افتراض خاطئ عن الجمهور الذي نتعامل معه. هذه الحالة تشبه حالة المدرس الذي يحدث تلميذه مفترضا خطأ أن التلميذ قد فهم الكثير عن الموضوع الذي يتحدث فيه المدرس، أو أنه مهتم بسماعه.

5- المؤثرات

الاتصال لا يكون في فراغ، فنحن نتصل عادة لإنجاز شيء ما، حتى لو مررنا بشخص في رواق، وقلنا : "مرحبا" ، من دون تفكير بذلك، أردنا أن يكون هنالك تأثير وهو تأكيدنا لذلك الشخص بأننا ما زلنا أصدقاء، وأننا طيبون، وهكذا. أما عن تأثير وسائل الإعلام، فتضع تلك الوسائل دراسات وإحصاءات لمعرفة تأثيراتها على المجتمع.

وضع لاسويل شرحا لوظيفة وسائل الاتصال وحددها بثلاث خطوات: المراقبة أو توفير المعلومات عن البيئة، الترابط أو تقديم الحلول، وأخيرا النقل أو الإرسال، وهو التعليم والتنشئة الاجتماعية[1] .

طريقة شانون

يعتبر كلود ايلوود شانون أبا الاتصالات الإلكترونية. كان عالم رياضيات ومهندسا، انصب عمله على المشاكل التقنية والهندسية في صناعة الاتصالات، وقد وضع الأسس لصناعة الكمبيوتر والاتصالات السلكية. بعد أن لاحظ شانون

(1) The University of Rhode Island (www.uri.edu).

التشابه بين منطق جورج بول في الجبر (في الأربعينيات من القرن التاسع عشر) وبين دوائر التحويل التليفونية، طُبِّق منطق بول في الجبر على النظام الكهربائي في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا عام 1940. وعند عمله في مختبرات شركة "بيل" وضع نظرية لشرح وسائل اتصالات المعلومات، وعمل على حل ما يعترض عملية تحويل المعلومات من مشاكل. كانت النظرية الرياضية للاتصالات ذروة أبحاث شانون الرياضية والهندسية[1] .

طريقة شانون (تعرف أيضا بطريقة شانون- ويفر، وويفر كان مساعدا لشانون غير أن مساهمته كانت قليلة) هي تطوير لمعادلة لاسويل، وتعتمد على ثمانية عناصر، وهي:

المشفر

الرسالة

قناة الاتصال

الضوضاء

محلل الشفرة

المتلقي

المقصد

المصدر: مصدر الاتصال هو البادئ، أو الأصل، الذي يضع الطريقة موضع التنفيذ. إنه فرد أو مجموعة لديها سبب محدد لبدء عملية الاتصال، وهنالك رسالة يرغبون أن يستلمها الآخرون.

(1) Bowers, C. A., The Cultural Dimensions of Educational Computing: Understanding the Non-Neutrality of Technology. New York, Teachers College Press, 1988, p42.

التشفير: عندما تتضح غاية المصدر، لا بد أن يكون هناك شكل محدد للرسالة. هذا ما تفعله وسيلة الاتصال بتشفير الرسالة: تأخذ المفهوم الذي يريد المصدر إرساله، وتضعه في شكل مناسب للترجمة فيما بعد.

الرسالة: المعلومة، أو الفكرة، أو المفهوم الذي تجري عليه عملية الاتصال من طرف إلى طرف آخر هو الرسالة. في معظم الاتصالات التي يقوم بها الإنسان، تحتوي الرسالة على معنى محدد.

القناة: اختيار قناة الاتصال المناسبة لنقل رسالة محددة أمر غاية في الأهمية. القناة هي الطريق الذي تمر عبره الرسالة، سواء كانت شفهية، أو مكتوبة، أو إلكترونية ، أو غيرها.

الضوضاء: لا مناص من تدخل الضوضاء أثناء عملية الاتصال. قد تكون الضوضاء تدخلا أو تحريفا يغير من صيغة الرسالة الأصلية، وهذا يعني أن الضوضاء هي أي شيء يؤدي إلى سوء فهم الرسالة. يمكن أن تكون الضوضاء فيزيائية، كما في الصوت الذي ينقل الرسالة عندما تقال، ويمكن أن يكون دلاليا، مثل إذا كانت مفردات الرسالة أبعد من معرفة متلقيها. ولكي تكون الرسالة مؤثرة، لا بد من تقليل الضوضاء.

فك الشفرة: قبل أن تصل الرسالة للمتلقي المقصود، لا بد أن تكون شفرتها قد فُكت، أو تُرجمت، من شكلها الأصلي إلى شكل يفهمه المتلقي أو المستلم.

المتلقي: من أجل أن تنفذ عملية الاتصال بشكل تام، لا بد أن يكون هنالك طرف ثانٍ في الجهة الأخرى من القناة التي يستخدمها المصدر[1] .

(1) The University of Rhode Island (www.uri.edu)

أدوار تحليل مضمون الرسالة

كل رسالة تحملها وسائط الاتصال أو وسائل الإعلام لها مضمون، وللوقوف على تحليل المضمون، هنالك أربعة أدوار : الدور الأول وهو التحليل الذي يشبهه نينوندورف بـ (التحليل السريري)، أي نسخ المقابلات. أما الأدوار الثلاثة الأخرى فهي:

التحليل الوصفي (وصف ما ظهر، لمن وصل المضمون، وعن أي القضايا تحدث التحليل الأساسي لوسائل الإعلام) .

التحليل الاستنتاجي (ما الذي يمكن استنتاجه عن الذين قالوا المضمون، والذين قيل فيهم ، مثل التعرف على التحيز والتصرفات، وخاصة مصالح معينة يتناولها المضمون .. إلخ) .

التحليل التنبئي (ما تأثيره المحتمل على الوعي والرأي)[1] .

(1) Neuendorf, K.The Content Analysis Guidebook, Sage Publications, 2002,p53.

الفصل الثاني

الثقــافـة البصــريـة

« إن الغموض الحقيقي في العالم هو المرئي وليس غير المرئي»

أوسكار وايلد (1854-1900)

كاتب مسرحي وشاعر أيرلندي

مفهوم البصر

يحتاج الذين يدرسون الثقافة البصرية إلى تعلم الحقائق الأساسية عن بنية العين وسيكولوجية الحس البصري، ليس فقط لأن هذه المعرفة لها صلة بموضوع الثقافة البصرية، وإنما أيضا بسبب أن عددا كبيرا من الفنانين قد اكتسبوا مثل هذه المعرفة وعملوا بها. في بريطانيا، مثلا، وأثناء سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، كان طلبة الفنون الجميلة يتلقون دروسا عن الأبحاث العلمية لسيكولوجية الحس البصري؛ لأن ذلك من شأنه مساعدتهم على فهم الفن والتصميم[1].

تحول شبكية العين أشعة الضوء المنعكسة على الأشياء إلى علامات كهروكيماوية تنقل عن طريق الأعصاب البصرية إلى اللحاء الخاص بالبصر في الجزء الخلفي من الدماغ. إن ثلث الدماغ مخصص لمعالجة هذه العلامات، وهنالك مسارات مختلفة في الدماغ تتعلق باللون والحركة والعمق والشكل، لكن الدماغ يدمجها جميعا في إدراك واحد. ليس هنالك زوج من العيون في الدماغ كي ينظر في الصورة القادمة من العينين الحقيقيتين. نحن ندرك عالما واحدا وليس خمسة عوالم (نسبة إلى الحواس الخمس)، ففي الدماغ تتوحد المعلومات القادمة من العينين مع المعلومات الواصلة من بقية الحواس، ومع ما نمتلكه من ذكريات ومعرفة، يحدث تأليف الصورة. يطلق علماء النفس على هذه العملية: "التيقن" (apperception)[2].

تحدث الصور الذهنية أيضا والعيون مغلقة، فالذاكرة تجعلنا قادرين على استعادة صور الناس والأماكن المألوفة، كما أن التخيل يمكننا من تشكيل صور أماكن وأحداث خيالية. تشير الأحلام والهلوسة أيضا إلى أن الصور الذهنية يمكن أن

(1) Arnheim, Rudolf, Art and visual perception, Faber& Faber, 1956, pp 20-37.

(2) Walker, John A. &Sarah Chaplin, Visual culture: an introduction, Manchester Uni. Press, 2001, p 18.

تحدث من دون سيطرة واعية عندما نكون نياما أو مرضى، أو مضطربين أو تحت تأثير مخدر[1] .

يشار في حديث الناس عن قيمة النظر في اكتشاف الحقيقة عن العالم الخارجي بقولهم : "النظر هو التصديق"، لكن هنالك أيضا قولا يعارض هذا وهو "المظاهر خدّاعة". بعبارة أخرى، الحس والمعرفة غالبا ما يتعارض أحدهما مع الآخر. معرفتنا بالواقع تأتي من عدة أفعال من الإدراك ، وهي التي نقارنها مع الموضوع بالتحليل المنطقي. يشرح لنا هذا كيف أن العقل قادر على حسم التضليل في المعلومات البصرية. إن عيوننا تخبرنا، مثلا، أن الشخص الذي يسير مبتعدا عنا، يبدو أصغر فأصغر، لكن عقلنا يخبرنا أن الناس لا تنكمش، وما هذه الظاهرة إلا بسبب ازدياد المسافة بيننا وبين ذلك الشخص.[2]

الصورة والثقافة والتاريخ

يمكننا، إن كنا في غرفة الجلوس، أو في مكان العمل، أو في مكان عام، أن نرى العالم أمامنا وقد حمله جني يتحرك بضغط زر فيخرج من "قمقم" التلفزيون أو ينفلت من شباك الإنترنيت. لكن هذا العالم الذي نراه ليس واقعيا، بل ما ترغب وسائل الإعلام في تصويره لنا. يبقى ثمة واقع خارج وسائل الإعلام، وحقائق أخفتها متعمدة تلك الوسائل، وبحثا عن ذلك الواقع وتلك الحقائق، لا بد من التعرف على ماهية وسائل الإعلام وإنتاج المعلومة وتأثيراتها على الفرد والمجتمع والرأي العام، فذلك يساعد على زيادة الخبرة في النظر إلى ما وراء الخبر والمعلومة، ومحاولة البحث عن المقاصد الخفية من خلال تدقيق المعلومة وقراءة الصورة،

(1) المصدر السابق .
(2) المصدر السابق Walker, John A. & Sarah Chaplin, Visual culture, p 1 .

واكتساب مهارة في التحليل ، ومن ثم الاقتراب من الواقع ومن الحقيقة. إن وسائل الإعلام تعمل دائما وفق جدول أعمال، وخطة تبذل ما في وسعها لتنفيذها، وقد تقتضي الخطط قلب الحقائق، أو تشويهها، فلو كانت وسائل الإعلام تنقل كل الحقائق بدقة ونزاهة وموضوعية، لما كانت هنالك أصلا وسائل إعلام. إنها تفيد المتلقي (المستهلك) ويستعملها في الكثير من أموره في الحياة اليومية، لكنها أيضا قد تستغله، من هنا برزت الحاجة إلى التثقيف بدور وسائل الإعلام، وتاريخها وتطور تقنياتها، وتأثيراتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، فظهر حقل جديد هو " دراسات وسائل الإعلام" ، ثم بدأ في السبعينيات من القرن الماضي الاهتمام بحقل دراسات "الثقافة البصرية" التي تهدف إلى تثقيف المتلقي بأهمية النظر في عملية الإدراك، وعلاقة الصور بالتاريخ الإنساني، والعلاقة بين الناظر والمنظور، وكيف يحلل المرء ما يراه من صور وأعمال فنية، وكيف يقيِّمها ليتمكن من تحليل وتقييم وسائل الإعلام، وكيف يستغل الصورة في إيصال رسالته. يضاف إلى ذلك غاية أخرى لهذه المعرفة، وهي أن الصورة لا تنقل الواقع كله، وإن كانت كل صورة تروي قصة، لكن المعرفة كفيلة بتتمة المعنى.

احتلت الصورة ومنذ العصور القديمة أهمية كبيرة في الإدراك والمعرفة. قبل حوالي خمسة آلاف سنة، أضاف السومريون الكثير من معاني الصيغ المبسطة لرسوم الكهوف، وطوروا تلك الرسوم إلى رسوم توضيحية لتكون علامات للغة مكتوبة. كانت الرسوم التوضيحية رموزا لأفكار مجردة. يُطلق على تلك الصور الكتابة المسمارية لأنها كانت تُكتب بطرف إسفين، مثلما كتبت اللاتينية فيما بعد.

ورد في كتاب ديني ظهر في إنجلترا في القرن الثاني عشر، نص إلى جانب رسم للسيد المسيح، جاء فيه : "الصورة للناس البسطاء، والكتابة للذين يعرفون القراءة،

فالذين لا يعرفون القراءة يرون الصورة ويتعلمون منها الطريق الذي يجب اتباعه. الصور، فوق ذلك كله، هي إرشادات للناس"[1] .

تميز الإنسان عن سائر المخلوقات بالوعي، والمنطق، واللغة ، والخيال، وجعلته هذه الميزات يفهم الواقع ويطور ظروف حياته، ويسخِّر الطبيعة من أجل مستقبله. وتطورت، عبر الزمن، وسائل اتصاله ببقية أفراد سلالته.

يستنتج الباحث جاك أومون أن الصورة تُشَكِّل دائما بتكوينات عميقة مرتبطة باللغة، وأيضا بالتنظيم الرمزي لثقافة ما أو مجتمع ما، وهي في الحقيقة، كوسيلة اتصال وتمثيل للعالم، من الممكن وجودها في كل المجتمعات الإنسانية . الصورة عالمية، لكنها محددة[2] .



(3) التماثيل تصوير لعلاقة مفترضة

ترتبط الصورة بالتاريخ الإنساني، فالباحث جان بودلير يحدد ثلاث مراحل لهذا التاريخ، ويصف كل مرحلة بطبيعة العلاقة المفترضة بين الصورة والواقع. في المرحلة الأولى، تُرى الصورة مزيفة في تقريبها لعالم بقيت حقيقته دائما خارج الصورة، كذلك افتراضها حقيقة طبيعية كقانون الرب، مثلا، والصورة هنا نسخة محدودة ضيقة. الصورة (3) تمثال روماني يرمز إلى الإله ميثرا (مهر في الديانة الزرادشتية)، وقد عرف الرومان في زمن الإمبراطور نيرون هذه الديانة التي كانت تنتشر في إيران والهند حوالي سنة 1400 قبل الميلاد، فاقتبسوها.

(1) Morra, Joanne & Marquard Smith, Visual culture: critical concepts in media and cultural studies, Routledge, 2006, p18.

(2) Aumont, Jacques. The Image. London: British Film Institute, 1994, p95.

أراد صانع التمثال أن يوضح من خلال حركة ميثرا مدى قوته وشجاعته. اتخذ الرومان ميثرا إلها للجنود والعمال[1].

وفي المرحلة الثانية، استُخدمت الصورة كمصدر للواقع. اللغة تنتج الواقع. أما في المرحلة الثالثة، وهي مرحلة ما بعد الحداثة، فليس لمفردة اللغة، ولا لمفردة الواقع أية ميزة، فقد اختفى الفرق بينهما. هذا ما يسمى بالتقليد "simulacrum" (راجع الفصل)[2].

ويرى الباحث دونالد لوي في كتابه "تاريخ الإدراك البرجوازي" أن هنالك تاريخا للإدراك، وللطبقات الاجتماعية طرقها الخاصة في إدراك العالم، ويزعم أن كل مرحلة تاريخية تختلف في تدرج فهمها. قسّم لوي التاريخ الأوروبي إلى خمس مراحل. في المرحلة الأولى- العصور الوسطى- كان السمع واللمس أكثر أهمية من النظر، وفي المرحلة الثانية- عصر النهضة- احتل النظر المكانة الأولى في تسلسل نظام الإدراك، أما المرحلة الثالثة فتعود إلى ملكية المجتمع وأهمية تمثيل الآخرين في المكان. يمثل المرحلة الرابعة المجتمع البرجوازي، وتتميز هذه المرحلة بـ "توسيع مدى النظر" (مثلا عن طريق الاختراعات، كالتصوير الفوتوغرافي). المرحلة الخامسة والأخيرة- القرن العشرين- فيعرفها لوي بأنها مرحلة "الشركات الرأسمالية"، مجتمع الاستهلاك البيروقراطي، وتشكلها الثقافة الإلكترونية، واستقراء الصورة والصوت[3].

لم يكن دونالد لوي دقيقا في تغليب السمع أو اللمس على البصر في أية مرحلة تاريخية معينة. النظر يأتي قبل الكلمات، فالطفل يميز قبل أن يتكلم. النظر هو الذي

(1) http://museums.ncl.ac.uk/archive/mithras

(2) Morra, Joanne & Marquard Smith, Visual culture: critical concepts in media and cultural studies, Routledge, 2006, p18.

(3) Walker, John A. & Sarah Chaplin, Visual culture: an introduction, Manchester Uni Press, 1997,p 20.

يؤسس مكاننا في العالم المحيط بنا، وبالكلمات نفسر ذلك العالم، لكن الكلمات لن تلغي أبدا حقيقة أن العالم يحيط بنا. إن معظم المعلومات عن العالم المحيط بنا تنقل بواسطة البصر إلى الدماغ (70% أكثر من بقية الحواس)، وعلى الرغم من الدور الأساسي للغة في العلاقات الاجتماعية، فالبصر أكثر حيوية، فالمرء حين يرى غرباء، يستطيع أن يكوّن صورة عنهم من مظهرهم قبل أن يتحدث معهم. ربما كانت الصور في الماضي قليلة مقارنة بالكلمات، لكننا اليوم في محيط مشبع بوسائل الإعلام المتخمة بالصور[1] .

الصورة أيضا لا تكون بديلا عن الأشياء الحقيقية. يقول ليوناردو دافنشي: "من غير الممكن لأي رسم، حتى لو أُنجز بكامل الدقة في الخطوط الرئيسية، والظل، والضوء ، والألوان، أن يظهر بالشكل نفسه للنموذج الطبيعي، ما لم يكن النموذج الطبيعي بعيدا وينظر إليه بعين واحدة[2] .

يلاحظ الكاتب فيكتور بريكت (1900-1997) أن الكتّاب والمصورين يعتمدون على رؤيتهم للناس والأشياء بدقة وأعمق مما يبدون، واصفا ذلك باحتراف وعملية تجريد تبحث عن شيء جوهري في شخصية ما لتكون دلالة على هوية تلك الشخصية. قد يلتقط مصورو الفوتوغراف صورهم لأسباب ذاتية، مثلما يفعل بعض الصحفيين في تناولهم لمواضيعهم، أو كما يفعل كتّاب القصة القصيرة، فالأعمال تبين قصد المنتج/ المبدع[3] .

(1) Walker, John A. & Sarah Chaplin, Visual culture: an introduction, Manchester Uni Press, 1997,p 22.

(2) Morra, Joanne & Marquard Smith, Visual culture, p32

(3) Prichett, Victor S., " The Image Trade." In A Careless Widow and Other Stories, Random House, 1989, p154.

الصورة والكلمات

كان المصور التوثيقي والباحث الاجتماعي الأميركي لويس هاين (1874-1940) ، الذي استخدم عدسة التصوير كأداة للإصلاح، يرفق دائما صوره بالكلمات، وقد قال مرة: "لو استطعت أن أعبر بالكلمات عما أريد لما حملت الكاميرا معي"[1] .

تمتلك كل من الصورة والكلمات لغتها الخاصة التي يستطيع البعض فهمها أكثر من الأخرى، فقد كتب مؤرخ التصوير الفوتوغرافي "هيلموت غيرنشم" (1913-1995): " الصورة الفوتوغرافية هي اللغة الوحيدة المفهومة في كل أرجاء العالم، والقادرة على مد الجسور بين الأمم والثقافات. إنها تربط عائلة الإنسان. مستقلة عن الهيمنة السياسية، فالناس خلالها أحرار. إنها تعكس بصدق الحياة والأحداث، وتسمح لنا أن نشارك في آمال الآخرين ويأسهم، وهي تنير الظروف السياسية والاجتماعية. نصبح معها شهود عيان لإنسانية البشر ووحشيتهم"[2] .

إن منهج السميولوجيا (علم العلامات) يؤكد الفكرة القائلة إن الصور هي مجموعة من العلامات يربطها المشاهد، بطريقة ما. ويرى أنصار هذه المدرسة أن أية أبجدية مكتوبة هي مجموعة من الرموز التي تستجيب للأصوات أثناء الكلام، والوحدة الأساسية في الكلام تسمى "الفونيمة- وحدة الكلام الصغرى". هنالك 55 وحدة صغيرة في كل لغات العالم. اللغة الإنجليزية، مثلا، فيها 44 وحدة صوت بُسطت إلى 26 حرفا «الألف باء» . يضم قاموس "ويبستر" 50 رمزا من الأبجدية التي تستخدم لوصف الأصوات التي تحتاج إلى تلفظ أكثر من 50.000 كلمة في القاموس، لكن 26 حرفا تكفي لذلك[3] .

(1) Smith-Shank, Deborah L.,"Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform". Art Education, March 2003:p 33.

(2) Busselle, Michael, Guide to Photographing Landscapes and Gardens, Rockport Publishers, 2002, p1.

(3) Busselle, Michael, Guide to Photographing Landscapes and Gardens, Rockport Publishers, 2002, p1.

يؤكد أصحاب النظريات اللغوية أنه ومنذ أن عرضت الصور ليست فيها قواعد نحو، ومن دون نحو لا يمكن اعتبارها لغة، ومن دون لغة لا يمكن قراءة الصور. يعود تركيب الجملة وقواعدها إلى نظام من الأحكام والضوابط التي تحوّل الكلمات إلى جمل. الكلمات أساسية لإدراك الإنسان بسبب بنائها السردي. تقول الباحثة سوزان سونتاغ : " الذي يسرد هو وحده فقط من يجعلنا نفهم". إن تعلم القواعد اللغوية يجعل الفرد، من خلال ثقافة ما، قادرا على قراءة وكتابة القصص حول موضوعات متنوعة لا حصر لها تدور حول الأساطير التي تشكل الثقافة. وترى سونتاغ أن هنالك عقبتين تحولان دون اعتبار الصور لغة: الصور ليس لها معنى لفظي، وليس فيها معجم أو تركيب يعطي معنى نحويا، وإن كان للصور شكل وعرف وقواعد[1] .

يقول بول مارتن ليستر، أستاذ مادة وسائل الاتصال بجامعة كاليفورنيا: " قبل أن يتعلم الأطفال القراءة والكتابة، لا يعرفون الفرق بين خط مرسوم وحرف. عندما يكتب صبي الحرف (أ) فالحرف ببساطة رسم آخر. إنه صورة، وإن كانت تختلف عن رسم وجه أو منزل، لكنها تبقى صورة أخرى بقلم ملون وعلى ورق أبيض"[2] .

المربي وعالم النفس جيروم برنر أكد في دراسات له أن الأشخاص يتذكرون فقط 10 % مما يسمعون، و30 % مما يقرءون، لكنهم يتذكرون 80 % مما يرون ويفعلون. وعندما يستخدم أفراد المجتمع، سواء في البيت أو المدرسة أو مكان العمل، الكمبيوتر حيث تقترن الكلمة بالصورة، تتحول المشاهدة إلى استخدام نشط، حيث تصبح الكلمات والصور وسيلة اتصال قوية وقابلة للتذكر[3].

---

(1) Biederman, Irving. (1987). "Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding." Psychological Review, Vol. 94, pp. 115-147.

(2) http://firstmonday.org.

(3) California State University at Fullerton www.commfucaluty.fullerton.edu.

الثقافة والصورة

هناك عدة معانٍ للثقافة، لكنني هنا أتوقف عند اعتبارها مجموعة من أنماط السلوك البشري. وورد اصطلاح "الثقافة" بهذا المفهوم لأول مرة في كتابات رائد الانثروبولوجي، إدوارد بورنيت تايلر (1832-1917) الذي يعتبر رائد "التطور الثقافي". يُعرف تايلر الثقافة في كتابه "الثقافة البدائية" الذي صدر عام 1871، بأنها "هي ذلك المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"، أو هي كما يقول برمجة جماعية للذهن يميز من خلالها أفراد طائفة من الناس عن غيرهم[1].

إن لغاتنا، وأنظمة الحكم والمباني وكل ما هو من صنع الإنسان، مجرد نتاج الثقافة، لكن هذه الأشياء ليست ثقافة في حد ذاتها. علماء الآثار مثلا لا ينقبون عن الثقافة، لكن ما يعثرون عليه من كسر الفخار والأعمال الفنية القديمة يعكس لهم الأنماط الثقافية لمجتمع ما، فتلك الأشياء التي يعثرون عليها قد صُنعت واستُخدمت من خلال المعرفة والمهارات الثقافية.[2]

أما وسائل الإعلام، وأبرز أدواتها الصورة، فهي تساهم بدور مهم وفعّال في إنتاج الثقافة الحديثة. يشبه الإنتاج الإعلامي سلسلة مترابطة من الدوائر، وكل ما تنتجه هذه الدوائر يتأثر بالقيم الثقافية، وتشكيل النص وتمثيله يتأثر بالطريقة ذاتها ، فقراءة النصوص خاضعة لوجهات نظر ثقافية. وما ينطبق على النص ينطبق أيضا على الصورة.

(1) Hofstede, G. National cultures and corporate cultures, Wadsworth, 1984,p51.

(2) http://anthro.palomar.edu/tutorials.

مصطلح الثقافة البصرية

الثقافة البصرية هي الترجمة الحرفية لعبارة "Visual culture". يطلق على هذه الثقافة أيضا "الدراسات البصرية"، وهي حقل من حقول الدراسة يضم بصورة عامة خليطا من الدراسات الثقافية، تاريخ الفن، النظرية النقدية، الفلسفة وعلم الإنسان، بالتركيز على سمات الثقافة المعتمدة على الصورة البصرية. تشمل هذه الدراسات نظريات الباحثين في مجال الثقافة المعاصرة، وهذه تتشابك غالبا مع الدراسات السينمائية، نظرية التحليل النفسي، دراسات الجنس ، الدراسات التلفزيونية، ويمكن أن تشمل أيضا دراسات ألعاب الفيديو، الرسوم المتحركة، وسائل الإعلام الفنية التقليدية، الإعلان ، الإنترنيت ، وأية وسيلة تعتمد على الصورة.

ظهر مصطلح "الثقافة البصرية" لأول مرة عام 1969، على غلاف كتاب ليست لموضوعاته علاقة بالفن: "نحو ثقافة بصرية: التعليم من خلال التلفزيون" (Towards a Visual Culture: Educating through Television 1969) تأليف كالب غاتينو (ولد في الإسكندرية بمصر عام 1911، وتوفي في باريس عام 1988) ، المعروف بطرقه التربوية في التعلم والتعليم. وظهرت بعد ذلك كتب كثيرة تحمل في عناوينها مصطلح "الثقافة البصرية"[1] .

استخدم هذا المصطلح في التلفزيون لأول مرة عام 1972، في مسلسل تلفزيوني عنوانه "طرق النظر" (Ways of Seeing) قدمته محطة "BBC" للكاتب جون بيرغر ، ثم تحول إلى كتاب بالاسم نفسه، انتقد بيرغر فيه الجمالية الغربية التقليدية بإثارته العديد من الأسئلة عن العقائد المخفية في الصور البصرية[2] .

(1) Dikovitskaya, Margaret, Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn, Massachusetts Institute of Technology Press. 2005.

(2) Wikipedia, John Berger.

تعني الثقافة البصرية كل ما نراه، أو قد رأيناه، أو قد نتصوره: اللوحات الفنية، التماثيل، التلفزيون، الصور الفوتوغرافية، الأثاث، الأدوات المنزلية، الحدائق، الرقص، البنايات، التحف الفنية، المناظر الطبيعية، الدمى، الإعلانات، المجوهرات ، الثياب، الأضواء، الرسوم البيانية، الخرائط، المواقع الإلكترونية على الإنترنيت، وكل جوانب الثقافة التي ترسل وتستقبل عن طريق وسيلة البصر[1] .

تشمل الثقافة البصرية عددا من وسائل الإعلام تمتد من الفنون الجميلة، والأفلام السينمائية، والتلفزيون، إلى الإعلان، وإلى الرسوم البيانية في حقول كثيرة، كالعلوم، والقانون، والطب. ما يعنينا في هذا الكتاب هو عملية إنتاج الصورة واستقبالها عن قصد وتوظيف في وسائل الإعلام. إن فهم "الثقافة البصرية أو "ثقافة الصورة" لن يكون واضحا من دون الاستفادة من منهجيات الفنون، والعلوم الطبيعية والإنسانية والاجتماعية، والأخذ في الاعتبار العوامل المؤسساتية، والاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والعقائدية.

تبدو الثقافة البصرية، أحيانا، أمرا لم يفهم بعد. هناك طريقتان أساسيتان للنظر إلى الثقافة البصرية. الأولى هي أن ننظر إلى ما يجري حاليا في فترة محددة من الزمن، ودراسة كل جانب من جوانب ما يحدث في تلك اللحظة بالذات في مجرى التاريخ. على سبيل المثال، أن ننظر إلى عصر النهضة، ونرى ما يحدث سياسيا واقتصاديا وثقافيا، وغير ذلك، وهذه هي الفكرة في رؤية الأمور بشكل شامل. أما الطريقة الأخرى لرؤية الثقافة البصرية فهي النظر إلى ذلك باعتباره تقدما على مر التاريخ. والفكرة هي أنه بمجرد أن يتم تخزين صورة في عقلك تصبح ممكنة التعريف والتحديد ولا تبدو غريبة على فهمنا البصري. الصور القابلة للتمييز بسهولة هي

(1) University of Wisconsin, Madison (www.visualculture.wisc.edu/ whatisvisualculture).

العناصر المألوفة لثقافتنا البصرية. ينظر إلى الثقافة البصرية في كثير من الأحيان على أنها منهجية جديدة لطرح أسئلة مهمة عن الدوافع والرؤى فيما وراء العمل الفني. التوافق العام في الآراء بين دارسي الثقافة البصرية هو أن فهم العالم من خلال الصور أصبح ذا أهمية متزايدة، إلا أن العلوم الإنسانية في إطار التعليم متخلفة في فكرة التصور على أن هذا التصور فكرة باعتبارها وسيلة للمعرفة بدلا من الخطاب اللغوي التقليدي[1].

يؤكد مؤرخ الفن مايكل باكساندال (1933-2008) في كتابه "الرسم والخبرة في إيطاليا القرن الخامس عشر" أهمية ثقافة الصورة في حقل تاريخ الفن، حين يقدم فكرة "زمن العين" ويربط إنتاج الفن بالتاريخ الاجتماعي، وطبقا لكتاباته، يجلب المتلقي (المشاهد) كمًّا من المعلومات والافتراضات التي يستمدها من خبرة عامة. ويرى باكساندال أن مهارات المشاهد تختلف من جيل إلى جيل بشكل اطرادي[2] .

جعلت أجهزة الكمبيوتر أمر إنتاج وتوزيع الصور متوفرا وممكنا لأي شخص وبسرعة عالية. إن الكمبيوتر، وأكثر من أي ابتكار تقني آخر، هو الذي تسبب في هذه الثورة الهائلة في الصور، وتسبب أيضا في التركيز على استخدام الصورة في عملية الاتصالات. يرى المختصون في الدراسات البصرية (في دراسة أجريت عام 2000) أن أكثر من ربع سكان الولايات المتحدة يستخدمون الكمبيوتر، و80 % من أطفال في عمر المدرسة تعلموا كيفية استخدامه، ويتوقعون أن 98 % من الكلمات والصور التي تستخدم في عالمنا خلال الأعوام القليلة المقبلة ستكون عن طريق وساطة الكمبيوتر، الذي سيكون أقل كلفة وسهل المنال.[3]

(1) Art and Visual Culture, www.students.sbc.edu.

(2) Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn, p 46.

(3) Lester, Paul M.,California State University at Fullerton www. commfucaluty. fullerton.edu.

أسئلة في قراءة الصورة

عند النظر في صورة في صحيفة أو لوحة إعلان أو على شاشة التلفزيون أو الكمبيوتر، أو عند تأمل لوحة فنية في معرض أو في كتاب، لا بد أن يطرح المرء على نفسه أسئلة للوصول إلى فهم ما يراه ويدرك أهداف منتج الصورة والتأثيرات التي يبتغيها. من هذه الأسئلة التي تنمي ثقافة الفرد البصرية:

* لماذا ننظر إلى هذه الصورة؟

* ما الذي نبحث عنه؟

* كيف ننظر إليها؟

* ما هي الخيارات التي صنعها الفنان أو منتج الصورة؟ وكيف أثرت تلك الخيارات على معناها؟

* هل هي أصلية (غير مقلدة أو مصاغة حسب عقيدة أو مذهب أو فكر)؟

* ما هي المكونات المختلفة في الصورة؟

* كيف ترتبط هذه المكونات مع بعضها؟

* ما هي الفكرة أو الحجة التي تعبر عنها الصورة؟

* بأي سياق وتحت أية ظروف أبدع أو صنع أو عرض هذا العمل؟

* من صنع الصورة؟

* هل كانت بتكليف؟ (إذا كانت كذلك، فما هي الجهة؟ ولأية غاية؟)

* ما الذي يهدف إليه منتج الصورة؟ (يقدم شرحا.. وصفا؟ هل يقصد إقناعنا؟ أو كل ذلك معا؟)

* هل يمكن أن نجد توترا أو نماذج من الصراع من خلال الصورة؟ إذا كان كذلك، فما هـي هـذه الـنماذج؟ ما هي مصادرها؟ كيف تم تمثيلها؟
* هل تعجبك الصورة؟ (أيا كان جوابك، لماذا؟)
* كيف تصف تقنية الفنان أو المصور؟
* ما هي الأعراف التي تحكم الصورة؟ هل تساهم أم تقلل من قدرة الصورة على إيصال رسالتها؟
* ما الذي تتكون منه الصورة؟
* ما هي الفكرة الرئيسة وراء الصورة؟
* ما الذي تعرضه هذه الصورة؟ (إذا كانت عن حرب أو صراع، فهل يؤيد منتج الصورة جهة ما؟)
* هل تقدم تفسيرا.. تسجيلا واقعيا.. انطباعا؟
* ما هو السياق الذي تكون هذه الصورة جزءا منه؟
* مم صُنعت؟
* لماذا اختار منتج الصورة هذه المواد.. هذا المنظور؟
* أي مكان من الصورة جذب انتباهك قبل غيره؟
* ما هي التفاصيل الصغيرة التي أوضحت الكثير؟
* كيف يمكنها أن تغير في المعنى إذا كانت المواد المستخدمة فيها مختلفة وكذلك المنظور؟
* ما هي دوافع منتج الصورة أو مبدعها؟
* كيف يمكنك أن تصف مكونات الصورة ، الألوان، الخطوط، الفراغ، الأشياء، الشخصيات؟

* كيف توقع منتج الصورة أن نقرأها (كتفسير.. توقع.. وثيقة)؟

* ما هي الثيمات الرئيسة في الصورة؟

* ما هو أسلوب مبدع الصورة أو المدرسة التي ينتمي إليها؟

* إذا كان هنالك تغيير أو تحريف فيها، فمن يا ترى فعل ذلك؟ ولماذا؟

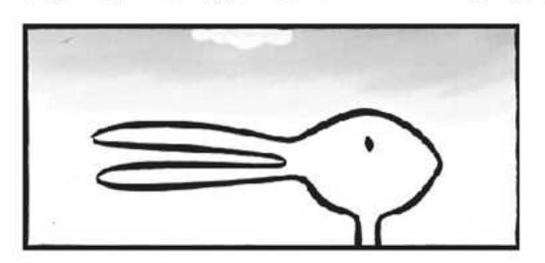
* ما هي الزاوية المناسبة للنظر إليها؟

* هل تتضمن الصورة رموزا أو تورية؟ أين هي؟ وكيف وظفها منتج الصورة؟[1]

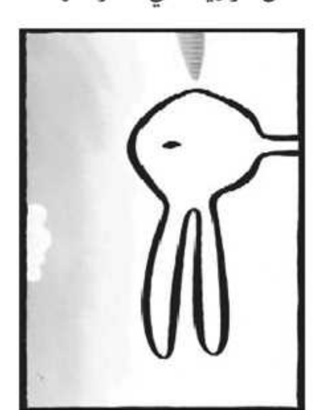
ليست الأجوبة سهلة، بل تتطلب إلماما بما تدور حوله فصول هذا الكتاب .

قراءة الصورة وزاوية النظر

تفسير أية صورة يعتمد على الزاوية التي نراها منها. إن أية صورة هي نتيجة تفسير الإنسان لما يـراه. إذا كان نظرنا يتجه مباشرة إلى الجزء الأيسر من الصورة (رقم 4)، سنرى "بطة". سـنؤكد أننـا نـراه كـذلك ، لكن منا أيضا من يركز نظره على الجانب الأيمن من الصورة فيرى صورة "أرنـب" ويؤكـد ذلـك، والجميـع ليسوا على خطأ. هذا المثال المبسط يرينا أن تفسير الصورة يعتمد أيضا على الزاوية التي ننظر منها.



(4) تفسير الصورة يعتمد على زاوية النظر



(1) Burke, Jim, Reading Reminders: Tools, Tips, and Techniques, Boynton/Cook, 2000.

العوامل التي تصنع قيمة الصورة

عملية الكشف عن المعاني الاجتماعية والثقافية والتاريخية في الصور غالبا ما تحدث من دون وعينا بها؛ لكونها جزءا من متعة النظر في الصور. بعض المعلومات التي نستخدمها في قراءة الصور لها علاقة بتصورنا لقيمتها في ثقافة ما بشكل عام. هنا يتبادر سؤال: ما الذي يعطي صورة ما قيمة اجتماعية؟ الصور لا تملك قيمة بذاتها، بل تضفى عليها قيمة نقدية، اجتماعية، سياسية، لكن أكثرها هي القيمة الاجتماعية. في سوق الأعمال الفنية، تُقرر قيمة العمل الفني عوامل اقتصادية وثقافية، ومن ضمنها مجموعات المؤسسات الفنية كالمتاحف، والمجموعات الشخصية. مثال ذلك لوحة "السوسن" للفنان غوغ (الصورة رقم 5).

(5) لوحة للفنان فان غوغ

كان الرسّام الهولندي فان غوغ (1853-1890) من رواد الانطباعية، وأثّرت أعماله على فن الرسم في القرن العشرين . أنتج حوالي ألفي عمل فني ، منها 90 لوحة ، والبقية تخطيطات ورسوم مائية. ولوحته "السوسن" حققت شهرة أكثر عندما بيعت عام 1991 بمبلغ خيالي في ذلك الحين (53.8 مليون دولار) لمتحف غيتي في لوس أنجلوس. وفي عام 2006 بيعت لوحة للرسّام الأمريكي الانطباعي التجريدي جاكسون بولاك بمبلغ

140 مليون دولار. وفي كل حالة، لا يكشف العمل الفني قيمة نقدية، لكن المعلومات التي نستخدمها في تفسيره من خلال العوامل الاقتصادية والثقافية هي المتغيرات في سوق الفن والتذوق المعاصر، مع اعتبار أسلوب الفترة الماضية. لماذا بلغت لوحة بولاك هذه القيمة النقدية عام 2006 ؟ ولماذا ضربت لوحة غوغ السعر القياسي عام 1991؟

تلعب الأصالة والتفرد، إضافة إلى الأسلوب الجمالي ، دورا في تحديد قيمة العمل الفني. كما تؤثر الأسطورة الاجتماعية التي تدور حول العمل الفني أو حول مبدعه، في تحديد قيمته. لوحة فان غوغ تعتبر أصيلة فقد ثبت أنها رسمت بيد غوغ، وليست نسخة عنها، وكذلك كونها من أفضل النماذج لفن الانطباعية الحديثة التي تبناها غوغ في أواخر القرن التاسع عشر. وقد ساهمت الأسطورة عن حياة فان غوغ وعمله في تقييم أعماله. معظم الناس يعرفون أن الرسّام لم يكن سعيدا، ولم تكن حالته العقلية مستقرة، وأنه قطع أذنه، وأنه انتحر. إننا نعرف عن حياته أكثر مما نعرف عن دراسات مؤرخي الفن عن أعماله وجمالية أسلوبه. ولعل بعضنا على علم بأن بولاك قد مات وهو في الرابعة والأربعين من عمره في حادث اصطدام مأساوي بعد أن قاد سيارته ثَمِلًا، وأنه رسم أغلب أعماله وهو يمشي حول لوحات كبيرة مقطرا الأصباغ من علبة ثم يحرك فرشاته عليها، ليشكل خطوطا ودوائر.

تكتسب أعمال فان غوغ قيمتها الاقتصادية من خلال أحكام المجتمع عليها والمعلومات التي يملكها عن حياة الفنان وعمله، كذلك أصالة العمل الذي يحمل توقيع الرسّام[1] .

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 35.

دراسات الثقافة البصرية

الثقافة البصرية، وتعرف أيضا بدراسات الصور البصرية، حقل جديد لدراسة التركيب الثقافي للصور البصرية في الفنون، والإعلام، وفي كل مجالات الحياة اليومية. إنها منطقة بحث ومناهج دراسية تتناول الصور البصرية المرئية كنقطة مركزية في العملية التي يُصنع المعنى من خلالها في سياق ثقافي.

الدراسات البصرية حقل جديد أيضا لدراسة البناء الثقافي في الفنون، ووسائل الإعلام، وفي الحياة اليومية. إنها مجال بحث ومبادرة منهجية تعتبر الصورة البصرية كنقطة مركزية في العمليات التي يتم من خلالها تكوين المعنى في سياق ثقافي. وكحقل تخصصي، ظهرت الدراسات البصرية أواخر الثمانينيات في الدراسات الجامعية بعد تاريخ الفن، والأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، والدراسات السينمائية، والدراسات اللغوية، والأدب المقارن في مقابل نظرية ما بعد البنيوية والدراسات الثقافية[1] .

أصبح مفهوم الثقافة الشامل، كطريقة في الحياة، موضوعا للبحث والتقصي في الدراسات الثقافية التي تضمنت الفنون والآداب من دون أن تمنحها مكانة متميزة . ونتيجة للتحول الثقافي، "نقحت" مكانة الثقافة: ينظر إليها الآن كسبب - أكثر من كونها مجرد انعكاس أو استجابة - للعمليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية[2] .

تُدرَس الثقافة البصرية، وتُدرِّس، باعتبارها انعكاسا للثقافة، أو كفعالية ثقافية بحد ذاتها، تسهم في الإنتاج، وإعادة الإنتاج، وفي تحوير الثقافة، ونظرا لأهمية هذا الدور، تبنت الجامعات في الدول المتطورة تدريس طلابها مادة "الثقافة البصرية". في جامعة "ويسترن سيدني" في أستراليا، مثلا، تفرض هذه المادة الدراسية على طلبة

(1) Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn, p 46.

(2) Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn, p 46.

كلية الإنسانيات واللغات بمختلف أقسامها، وفي الجامعات الأسترالية الأخرى قسم خاص بها، أما في الولايات المتحدة فالاهتمام بها أكبر حيث تخصص لها كليات في أهم الجامعات الأميركية.

أهمية دراسة الثقافة البصرية

تجيب كلية الثقافة البصرية بجامعة "ويسكونسن" الأميركية: "ثقافتنا ثقافة بصرية. أماكن العمل بيئات بصرية، وماضينا القريب أصبح سجلا بصريا (أفلام، تلفزيون، إنترنيت). يتواصل سكان الأرض بصريا عبر الحدود الإقليمية، كعلامات الطرق الدولية. حقول المعرفة أيضا تتصل بصريا: تصوير نشاط الدماغ، الرسوم البيانية لأوضاع أسواق المال، الخرائط الجغرافية، تصوير الأدلة الجنائية. كما أن هذه الثقافة تقربنا أكثر إلى الماضي وتساعدنا على إعادة تركيب التاريخ. إن دراسة الثقافة البصرية تقدم رؤية مهمة لإعداد المواطنين للعيش في وسط بصري معقد في القرن الحادي والعشرين"[(1)] .

الجديد في التربية الفنية هو الثقافة البصرية. تشمل هذه الثقافة جميع الفنون البصرية والتصميم: الفنون الجميلة، الإعلانات، الأفلام وأشرطة الفيديو، الفنون الشعبية، التلفزيون، ميادين الأداء الفني، رسوم الحاسوب ، وغيرها من أشكال الإنتاج والاتصالات البصرية.

ليس تدريس الثقافة البصرية مجرد تعليم الثقافة الشعبية، كما أنه لا يعني القبول بلا تمحيص. إنه استجابة معقولة للواقع المعاصر. يفضل الباحثون أن يقوم التعليم في وقتنا الحاضر على التقليل من تداول المعلومات والإكثار من مناقشة الأفكار والتحليلات والتقييم ؛ لأن من شأن ذلك مساعدة الطلاب على فهم المعاني والمقاصد والعلاقات والمؤثرات[(2)] .

(1) University of Wisconsin, Madison (www.visualculture.wisc.edu/whatisvisualculture).
(2) http://www.northallegheny.org/paea2001/KerryFreeman.

الفصل الثالث

السيميولوجيا وتحليـل الصـورة

« السيميولوجيا هي علم فن الإشارات »

الصورة.. العلامات والرموز

العلامات لا معنى لها خارج سياقها. تتوحد الأفكار الشفهية والبصرية لتخلق سياقا يربط العلامات مع شكل الرموز لكي يمكن تذكرها واستعادتها. سياق الكلام هـو الغـراء الـذي يلصـق الرمـوز اللفظيـة والبصرية معا، فعندما تتذكر أحدهم، يمكنـك اسـتعادة وجهـه كصـورة في الـذهن، لكـن الوجـه الـذي نستعيده ليس هو وجه ذلك الشخص بكل ملامحه وتفاصيله. إن الصـورة الذهنيـة هـي تركيـب مـن عناصر الإدراك الحسي- اللون والشكل والعمـق والحركـة - التـي يمكن بها وصف المظهر، وبجمعها مع الأفكار اللفظية التي تحدد الحالة التي يبـدو الشـخص فيهـا. الصـور القابلـة للتـذكر، سـواء كانت مباشرة أو تُرى من خلال وسيط، عـادة مـا تكـون بسـيطة التكـوين وذات تـأثير آني. إنهـا الصـور التـي تتجـه إلى الجانـب العاطفي والعقلاني من الذهن، وتستعيدها مرارا بعد زوالها مـن شـبكية العـين. هـذه الصـور تسـتعاد بـالتفكير بهـا مـن خـلال الكلمات[1].



(6) هذا ليس غليونًا !!

الرسائل البصرية جزء من اللغة؛ لأنها مجموعة من الرموز، ولأنها كذلك تصبح لغة تُقرأ في الذهن. عندما تكون الكلمات والصور متساوية في وسائل الإعلام، فالإشارات الثقافية التي تعرِّف مجتمعًا ما لن تكون فقط أكثر كفاءة لتنتقل من جيـل إلى جيـل، وإنمـا أيضـا في هـذا الجيـل، هنـا وهنـاك، وسـتكون الشعوب من مختلف الثقافات قادرة على فهم بعضها البعض بشكل أفضل.

(1) Lester, Martin, California State University at Fullerton, www. commfaculty. fullerton. edu.

عندما تنظر إلى هذه الصورة (الصورة رقم 6) تحسب أنها تريك صورة غليون من إعلان لمحل لبيع التبغ. لكنك ستدهش بالتأكيد لو كنت ملما بالفرنسية، فالعبارة المكتوبة على الرسم تقول : "هذا ليس غليونا". هذا القول ليس كذبا أو زيفا، بل هو الحقيقة. كيف ذلك؟

هذا الرسم من أعمال الفنان السريالي البلجيكي رينيه مارغريت (1898-1967)، الذي اشتهر برسمه الأشياء في سياق غير مألوف ليعطي معنى جديدا لأشياء مألوفة، وأنجز سلسلة من هذه الأعمال أطلق عليها "خيانة الصور". يقول مارغريت عن رسمه هذا: "طبعا هذا ليس بغليون.هل يمكنك أن تملأه بالتبغ؟ كلا، إنه مجرد تمثيل. لو أني كتبت على رسمي (هذا غليون) أكون قد كذبت"[(1)] .

السيميولوجيا

ذكرنا أن منهج السيميولوجيا (علم العلامات) يؤكد أن الصور هي مجموعة من العلامات يربطها المشاهد، بطريقة ما. فما هي السيميولوجيا؟

هنالك تعريف أساسي للسيميائية: "دراسة العلامات"، لكنها في الحقيقة لا تقتصر على العلامات فقط، كما سنرى لاحقا، وإنما تتعلق بأي شيء يمثل شيئا آخر. هذا نستنتجه من تعريفات كبار الباحثين في هذا المجال. الروائي واللغوي والباحث أمبرتو ايكو يرى أن السيميائية (السيميولوجيا) هي المجال الذي يهتم بكل شيء يمكن اعتباره علامة[(2)] .

أما الفيلسوف والسيميائي تشارلس موريس (1903-1979) فيضع تعريفا مختزلا لتعريف سوسير، فيرى أن السيميولوجيا هي "علم العلامات"[(3)] .

(1) Eco, Umberto, A Theory of Semiotics, Macmillan, 1976, p 7.

(2) Morris, Charles W., Foundations of the Theory of Signs. Chicago Uni, 1970, p2.

(3)Torczyner, Harry, Magritte: Ideas and Images, Harry Abrams, 1977, p 71.

العلامات، في مفهوم السيميولوجيا، تأخذ شكل كلمات، صور، أشياء، أصوات، إشارات ، إيماءات. أنصار هذه المدرسة المعاصرون لا يدرسون العلامات منفصلة بل كجزء من "نظام علامات" (كوسيط لنقل الرسالة أو النوع "الجنس"). إنهم يدرسون كيف تصنع المعاني وكيف يمثل الواقع. ظهرت نظريات العلامات (أو الرموز) في تاريخ الفلسفة منذ الأزمنة البعيدة وحتى اليوم، لكن كفرع من الفلسفة، ظهرت أفكار عن السيميولوجيا لأول مرة في كتابات الفيلسوف جون لوك (1690)، لكن تبلورها تم فيما بعد عندما نبعت بعض تقاليدها الرئيسية في كتابات اثنين من روادها، اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" (1857- 1913)، والفيلسوف الأميركي «تشارلز ساندرز بيرس» (1839- 1914). يقول سوسير في كتابه الذي نشر لأول مرة عام 1916، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، معلنا عن وجودها كفلسفة: "من الممكن تصور علم يدرس دور العلامات كجزء من الحياة الاجتماعية، وستشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس كله، وسنطلق عليها "السيميولوجيا""[1] .

ظهر بعد سوسير وبيرس فلاسفة ساهموا في تطوير السيميولوجيا، منهم: تشارلس موريس (1903-1979) الذي طوّر السيميولوجيا السلوكية، والفيلسوف رولان بارت (1915-1980)، وغريماس (1917-1992)، ويوري لوتمان (1922-1993)، وامبرتو ايكو (مواليد 1932)، ورومان جاكوبسون (1896-1982) الذي كان يؤكد في كتاباته أن اللغة نظام من الإشارات ، وعلم اللغة جزء لا يتجزأ من علم العلامات أو السيميولوجيا[2] .

(1) Saussure, Ferdinand de, Course in General Linguistics, Open Court. 1983 p15.

(2) Aberystwyth University (www.aber.ac.uk/media/Documents).

وبسبب التأثير المتبادل بين السيميولوجيا والبنيوية، أصبح الفصل صعبا بين أصول المدرستين، فكبار السيميائيين هم من البنيويين، أمثال سوسير وكلود ليفي شتراوس، البارز في علم دراسة الإنسـان (الـذي يرى أن موضوعه جزء من السيميولوجيا)، وجاك لاكان (1901-1981) الباحث في التحليل النفسي.



(7) عالمنا مليء بأنظمة العلامات

استخدمت البنيوية، كطريقة في التحليل، مـن قبـل العديـد مـن السـيميائيين، وهـي الطريقـة المبنيـة عـلى طريقـة سوسـير اللغوية[1] . يتبين لنـا مـما سـبق ذكـره أن السـيميولوجيا، بـدأت كطريقة لتحليل اللغة، لكنها تسـتخدم ، وعـلى نطـاق واسـع في تفسـير العلامـات التـي تنطـوي عليهـا وسـائل الاتصـال وكيفيـة إنتاجها للمعنى. تؤكد السيميولوجيا أن وسائل الاتصـالات قائمـة على نظام العلامات العاملة وفق قواعد وتركيبات معينـة. لكـن العالم مليء بأنظمة علامات أخرى غير الكلمات: إشارات المرور، علامات الطرق (الصورة رقم 7)، مواقع الإنترنيت، التلفزيون، السينما، الرموز الرياضـية، الملابـس، الإشـارات اليدويـة، رمـوز المـورس ، وغيرهـا. أنصـار السـيميولوجيا يـرددون أن كـل هـذه الأشـكال هـي أنظمـة علامـات يمكـن تحليلهـا بواسـطة السيميولوجيا[2] .

تستخدم طريقة سوسير وبيرس، ومنذ سبعينيات القرن الماضي، كوسيلة لتحليل مـا تنتجـه وسـائل الإعلام، وعلى الرغم من مرور عقود على صدور كتاب الفيلسوف رولان بارت "الأساطير" (1973)، فإنه لا يزال مصدرا مهما للباحثين والدارسـين لكونـه مـن أبـرز المؤلفـات في السـيميولوجيا ودراسـة وسـائل الإعلام.

(1) المصدر السابق .

(2) O'shaughnesy, Michael & Jane Stadler, Media &society,2008, p 133.

إن أية رسالة، أو معنى، لا يمكن إيصالها إلا من خلال العلامات ونظام العلامات. العلامة هي السمة الرئيسة في السيميولوجيا، والعلامة هي الإشارة التي توصل شيئا ما إلينا.

يمكن فهم طبيعة وظيفة العلامة بطريقتين متشابهتين:

1- تعمل العلامات على قاعدة أن العلامة بديل عن شيء أو تمثل شيئا آخر: المعنى، المفهوم، أو الفكرة التي تشير إليها.

2- كل علامة تتضمن "الدال" (signifier) و"المدلول" (signified). الدال هو أي شكل مادي يستخدم لإيصال المعنى: رسالة بريدية، رسالة إلكترونية، صوت، وغير ذلك. أما المدلول فهو المفهوم الذي تدل عليه الرسائل، والأصوات[1] .

كلمة "قط" مثلا: حرفا "ق" و"ط" يشكلان معا كلمة "قط". هذا التشكيل من الحروف يحتوي على علامة هي بديل عن أو تمثل فكرة حيوان بأربعة قوائم، أليف ، من الثدييات. والطريقة الثانية أنه يمكننا تحديد فاصل بين الدال والمدلول بالتفكير في العلامة "قط". الدال هو حرفا ق-ط اللذان يشكلان كلمة "قط" (أو قد يكون الدال صورة قط). أما المدلول فهو مفهوم "قط".

مثال آخر للتمييز بين الدال والمدلول، وهو صورة رجل يقدم وردة لامرأة. الإيماءة هنا تفهم كعلامة. الوردة هي الدال، والمدلول هو حب ورغبة ذلك الرجل في جذب انتباه المرأة. الوردة لا تفسَّر ضروريا كدالة حب، لكنها هنا كإشارة (علامة) مبنية على شفرة مشتركة، أو قرينة، ذلك أن الورد يمكن أن يمثل الحب.

شبّه سوسير اللغة بلعبة شطرنج؛ لأنها تعتمد في معناها على القرائن والشفرات. وأكد سوسير في الوقت نفسه أن العلاقة بين الكلمات (أو الأصوات التي تنطق بها

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 32.

تلك الكلمات) والأشياء في العالم، علاقة اعتباطية ونسبية، وغير مثبتة. مثال على ذلك كلمة "قط" بالعربية، تقابلها في الفارسية كلمة "كربه" (بالكاف المعجمة)، و(cat) في الإنجليزية، كلها تشير إلى النوع نفسه من الحيوانات، من هنا نفهم أن العلاقة بين الكلمات والحيوان نفسه تمليها قرائن اللغة أكثر من الربط الطبيعي. كان من صميم نظرية سوسير أن المعاني تتغير وفقا للسياق ولقواعد اللغة.

قدّم تشارلس بيرس للعالم فكرة علم العلامات قبل سوسير بفترة قصيرة. اعتقد بيرس أن اللغة والفكرة هما علامة أو تمثيل لشيء، ولكن من خلال تفسير الفهم والحدث التالي المبني على ذلك الفهم. وفي رأيه، كل فكرة هي علامة من دون معنى حتى الفكرة التالية لها (أطلق عليها التفسير) التي تسمح بفهم تلك الفكرة. مثال على ذلك: القطعة المعدنية المثمنة، المثبتة في الشوارع، والملونة باللون الأحمر وعليها حروف كلمة (قف). المعنى يكمن في تفسيرنا للعلامة والحدث التالي (وقوفنا)[1] .

قسّم بيرس العلامة إلى ثلاثة أشكال: الصورة الرمزية (الأيقونة)، الدلالة ، الرمز.

الصورة الرمزية (icon) وهي التي تدل مباشرة على الشيء الذي تمثله، كالغليون في رسم رينيه مارغريت. الدلالة (index) لا تشبه الشيء بل تشير إليه وتمثل المعنى. صورة ثقب رصاصة مثلا، لا يمثل الرصاصة، لكنه يشير إلى أن رصاصة قد أطلقت، وصورة الدخان لا يمثل النار بل يدل على أن هنالك نارًا قد اندلعت وخلّفت ذلك الدخان.



(8) الشعارات رموز اعتباطية

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 29.

أما الرمز (symbol) فهو علامة اعتباطية تمثل الشيء بشكل رمزي، صورة الأسد مثلا، ذلك الحيوان الذي صنع له الإنسان تاريخا غنيا بالأساطير (الصورة رقم 8 تمثل شعارا من فنلندا)، أصبح شعارا يرسم على الأعلام وشعارات الدول، وتحفر صوره على جدران وبوابات القلاع القديمة في أوروبا؛ لأن صورة الأسد تقترن بالملك والدولة حيث يمثل الأسد السلطة والقوة والنفوذ والكبرياء والكرامة..

إن أفضل الطرق لتحليل الصورة هي التي قدمها رولان بارت، والمبنية على نظرية سوسير؛ لأن طريقة بارت تقدم صيغة واضحة ومباشرة لفهم العلاقة بين التمثيل البصري والمعنى:

الصورة/ الصوت/ الكلمة= الدال

المعنى= المدلول .

حل الشفرة والمعرفة الثقافية

يعمل نظام العلامات بنجاح فقط بين الناس الذين يعرفون ويشتركون في الشفرات نفسها. مثال على ذلك، لو أن أجنبيا تعلم اللغة العربية على أيدي معلمين غير عرب، لن يفهم بسهولة معنى الصاد في هذه الجملة " قال نبينا (ص)..". فالصاد اختصار تعارف عليه العرب المسلمون. اختلاف اللغات خير مثال على مجموعات الشفرات والقرائن التي تستخدم في التمثيل أو البدائل. إن المعرفة الثقافية ضرورية لفهم الشفرات التي تتضمن مدلولا معقدا قد لا يفهمه من يفتقد معرفة عامة. المثال التالي يوضح ذلك.


(9) ماكنتوش وتفاحة آدم

(الصورة رقم 9) تمثل شعار شركة "أبل ماكنتوش" للإلكترونيات، وخاصة الحاسبات. لقد تحدثنا في الفصل الثاني عن أن تركيز الشركات الاستهلاكية الرأسمالية في

إعلاناتها لا يكون على المنتج بقدر ما يكون على علامة أو شعار المنتج. هذه الشركة، بالتأكيد، لم تختر هذا الشعار اعتباطا، فما علاقة التفاحة بمنتجات الشركة إذن؟ وما هي الغاية من وضع هذا الشعار، إضافة إلى أن التفاحة تحمل أثر عضة؟

نرى كثيرا مثل هذه العلامات في حياتنا اليومية، لكننا قليلا ما نفكر فيها، ومنها هذه العلامة التجارية. تصوير تفاحة معضوضة على الأجهزة يبدو منسجما مع اسمها، لكن المعنى يدركه من لا تغيب عن أذهانهم قصة آدم وحواء، وإبليس، وأكل الفاكهة المحرمة- التفاح- من شجرة المعرفة، كما في الديانة المسيحية. شركة أبل ماكنتوش تريد أن تبين لنا أن أجهزة الحاسوب تماهي شجرة المعرفة، باستخدام أجهزة أبل ماكنتوش سنكون أكثر معرفة من دون أن نرتكب معصية[1].

يتطلب تحليل الصورة، حتى وإن بدت بسيطة كصور أفلام الكارتون، المزيد من ملاحظة التفاصيل للوقوف على ما يود منتج الصورة إيصاله عبر الخطوط والملامح وحتى قصات الشعر، كما في المثال التالي (الصورة رقم 10).

سمبسون (شمشون) من أشهر سلاسل الرسوم المتحركة (الكارتون)، وهو للكبار أكثر مما هو للأطفال بسبب ما يطرحه من أمور تهم البالغين، وتدور معظمها حول مشاكل أفراد الأسرة. تتكون الأسرة من هومر وزوجته مارجي وأبنائهما بارت وليزا وماغي. يعيشون في مدينة سبرنغفيلد بالولايات المتحدة. أبدع هذه الشخصيات رسّام الكارتون "مات كروينغ" وأطلق عليها أسماء أفراد عائلته.



(10) شمشون.. علامات مدروسة بعناية

(1) O'Shaughnessy, Michael & Jane Stadler, Media &society,2008, p 139.

وهناك شخصيات أخرى، منها والدا هومر وجيرانه وآخرون. هذا ما نعرفه عن المسلسل وأحداثه، لكن كيف نحلل الصورة؟

يؤكد كروينغ لنا أن ما نراه رسوما متحركة ‍يمثل عائلة مستوحاة من الخيال، فجعل أيدي الشخصيات في الكارتون بأربعة أصابع وليس خمسة. نتساءل مرة ثانية: هل ثمة شفرات أخرى تثبت لنا أن ما نراه مجرد "كارتون"؟ ميّز الرسام بين الإناث والذكور بميزات واضحة: الذكور أكبر حجما من الإناث، شكل الملابس، الشعر، الإكسسوارات والأهداب للإناث لأنهن أكثر اهتماما بمظهرهن. كذلك شكل قصة الشعر ولونه، هومر لا يملك سوى شعرتين، أما مارجي فتسريحتها مرتفعة كثيراً وبلون أزرق. إنهم يقفون ربما لالتقاط صورة (العائلة الواقعية نادرا ما تلتقط صورة جماعية)، لكن وقوفهم جنبا إلى جنب يعني أيضا قوة العلاقة بينهم على الرغم من المشاكل اليومية. هومر يضع يده على رأس ولده علامة على الحنان.

ما يلفت الانتباه أكثر من أي شيء آخر من ملامحهم، عيونهم المدورة الناتئة، وأراد الرسام بذلك تنبيه المشاهدين أن هذه العائلة غير طبيعية. شكل شعر البنتين، ليزا وماغي، الشائك يمثل في الكارتون عادة الشعر المجعد، لكنه هنا ذو دلالة، فشكل الشعر يتخذ شكل نجمة، والنجوم تمثل الملائكة، أي براءة الطفولة لدى البنتين. الولد بارت هو الوحيد الذي يتصرف منفصلا عن العائلة ليركز الاهتمام عليه. قوة التحليل السميولوجي تكمن في السماح لنا بمعرفة الطرق التي أسس بها النص فوارق غنية بالمعنى، وتنتج الفوارق معاني مختلفة[1].

(1) Grossberg, Lawrence, Media Making, p 185.

استخدام السيميولوجيا في تحليل الصورة الفوتوغرافية - «برج العرب»

يتبين لنا مما ذكرناه أنه طبقا لنظرية السيميولوجيا، تتشكل "العلامة" من صورة أو كلمة ومعناها، وتكون على مستويين: المعنى والدلالة (denotation and connotation) . الصورة هنا هي الدال، والمعنى هو المدلول. الصورة هنا تمثل بناية "برج العرب" في إمارة دبي. العوامل الجغرافية والتاريخية والمظاهر الحديثة (العلامات) تجتمع معا لتعطينا معنى يعتمد على ترجمة هذه العلامات أو "المعنى المفسر"[1] .

العناصر المتحركة في مدينة ما، وبالأخص الناس ونشاطهم اليومي، مهمة مثلما هي الأجزاء المادية الثابتة. فالناس في المدن ليسوا فقط ملاحِظين، بل هم أيضا ملحوظون وهم جزء من صورة المدينة التي تتوقف هويتها عليهم، مثلما تتعلق هويتهم بها[2] .

ينطبق هذا على دبي كما ينطبق على غيرها، لكنه هنا يمنح أهلها هوية متميزة اكتسبوها من شهرة هذه الإمارة في المجالات الاقتصادية والتجارية والعمرانية. نستطيع وبملاحظة أكثر تركيزا فهم معنى هذه الصورة، أي فهم لماذا هذا التصميم ، وما هي دلالاته ، وما الرسالة التي أراد مصممو المبنى إيصالها إلى الآخرين، وذلك باستخدامنا لمعرفتنا الثقافية لفهم المعنى الذي تتضمنه الصورة. إن استخدام أية علامة يعتمد على المضمون الثقافي والتاريخي والاجتماعي، وعلينا فهم ذلك لأن المعنى يمكن اشتقاقه من مجموعة شفرات[3] .

---

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 33.

(2) Manghani, Sunil, *et al*, Images: a reader, Sage, 2006, p 247.

(3) المصدر السابق .



(11) برج العرب.. علامات تمثل جغرافية المكان

في هذه (الدلالة) (الصورة رقم 11) ، عناصر مختلفة وشفرات أو (علامات) تمثل جغرافية المكان وماضيه وحاضره. البر والبحر يشيران إلى أن دبي تقع على البحر (الخليج العربي)، وهذا يجسد ما تحظى به من لقب "لؤلؤة الخليج"، والمبنى الشامخ علامة رمزية (iconic sign) تشير إلى العمران والتقدم في دبي وكونها مدينة حديثة، كما يشير في الوقت نفسه كبناية لفندق "برج العرب"، إلى الاهتمام الواسع بالسياحة وما تحظى به من مكانة متميزة، ومرافق سياحية تنافس المرافق السياحية الغربية، بل وتتفوق عليها (يضم هذا الفندق كل ما يمكن للمرء أن يحلم به، فالأجنحة الفاخرة البالغ عددها نحو مائتي جناح تعتبر الأكثر رفاهية على مستوى العالم، وهي تضم أجنحة بانورامية ورياضية وأجنحة من غرفتين وثلاث ، وكذلك الأجنحة الرئاسية وعددها اثنان والملكية مثلها. وفي الطابق السابع والعشرين

قاعات للمؤتمرات، وهي تتميز بتصاميم ذات طابع عربي بحت، ويضم الفندق سوقًا تجاريًا يشتمل على معروضات من أكبر بيوت الأزياء العالمية منها "روديو درايف" و"شوبارد" للمجوهرات و"بولفاري" و"بريما جولد" و"باريس جاليري " وغيرها.. والفندق يضم سبعة مطاعم ذات مستوى رفيع ، ويتيح للنزيل أو الزائر التمتع بأطعمة من مختلف بلدان العالم)[1] .

يتخذ المبنى شكل قارب صيد، لكنه ليس أفقيا بل عموديا يتجه إلى الأعلى، وهذا "علامة" تشير إلى ماضي أهل الإمارة الذين كانوا يعتمدون على صيد اللؤلؤ وتجارته (مهنة الغوص وصيد اللؤلؤ من أعرق المهن التي اشتهر بها أبناء الخليج العربي، ففي هذه المنطقة كانت تستغل مصايد اللؤلؤ منذ أيام المقدونيين حيث تمتد مناطق صيد اللؤلؤ على شواطئ الخليج العربي حول جزر البحرين والإمارات، وكان معظم ما يُستخرج من هذه المناطق من لؤلؤ يُصَدَّر إلى الهند، حيث ميناء بومباي باعتباره السوق التي ترد إليها هذه اللآلئ لبيعها. وكانت هذه التجارة تمثل جانبًا هامًّا من جوانب النشاط الاقتصادي ، ومصدر الرزق الأساسي لأبناء هذه المنطقة في تلك الحقبة التاريخية التي سبقت اكتشاف البترول، حيث كان الرجال يغوصون لاستخراج اللؤلؤ من أعماق البحر، والتجارة به، متحملين الأهوال والمشقة والمخاطرة بكل شجاعة وقوة وبسالة ورجولة، وقوة إرادة وتصميم وحب للعمل)[2] .

الشكل العمودي للزورق الذي يتخذه المبنى شكلا له، "علامة" على الانبعاث والصعود (من مرحلة صيد اللؤلؤ إلى إمارة حديثة تمثل أحد مراكز التجارة العالمية) ، فالمبنى قد ارتفع من البحر، لكي يتناسب وطبيعة تصميمه (شكل الزورق) ، أي أن

(1) http://www.alshamsi.net/uae_arab/dubai.

(2)المصدر السابق .

فخامة المبنى حلت مكان زوارق صيد اللؤلؤ. الصورة، كما يعتبرها "شارلز ساندرز بيرس" علامة مفهرسة، تبني معناها ورسالتها[1] ، فالمعنى هنا (المدلول) هو انبثاق دبي كمدينة متطورة وقوة اقتصادية، مع حرصها على التذكير بماضيها وتقاليدها وانتمائها العربي.

يرد ذكر "برج العرب" في كتيبات السياحة العالمية كأعلى فندق في العالم ، وقد بني على جزيرة اصطناعية تبعد عن الساحل مسافة 280 مترا، ويصنف كفندق ذي سبع نجوم، فيما يصنف فندق قصر الإمارات في أبو ظبي كأعلى تكلفة لبناء فندق في العالم إذ بلغت تكاليف بنائه ثلاثة مليارات دولار[2] .

يتبين لنا مما ذكرناه عن العلامات أن الصورة علامة ، والعلامة هي شيء ما يسند ويمثل شيئا آخر يترجمه عقل الناظر أو القارئ بأنه علامة مساوية لذلك الشيء أو ذلك الشخص، أو ربما علامة أكثر تطورا. العلامة تقف وتمثل شيئا هو موضوعها. إنها تمثل ذلك الموضوع، ليس خصوصياته، بل كمصدر لفكرة ما. يرى بيرس أن العلامات تُرى من خلال ثلاثية: الأولى كون العلامة مجرد نوعية، أو وجود فعلي، أو قانون عام. أما الثانية فهي علاقة العلامة بموضوعها، أو العلاقة الوجودية، أو علاقتها بالـمُفَسَّر. والثالثة التفسير الذي يمثلها كعلامة الاحتمالية أو علامة حقيقة أو علامة حجة[3] .

أصبحت السيميولوجيا المنهج الرئيس في الدراسات الثقافية في أواخر الستينيات من القرن الماضي ، ويعود ذلك "جزئيا" إلى مقالات رولان بارت التي

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 32.

(2) http://au.travel.yahoo.com/tenbest/record-breaking-hotels/index.html.

(3) Hartshorne, Charles &Paul Weiss. The collected papers of Charles Sanders Peirce, Cambridge, 1960, p143.

أصدرها في كتابه "الأساطير" (1957)، وزادت كتاباته في السبعينيات والثمانينيات في هيمنة هذا النهج. ومع أن السيميولوجيا (ومنها البنيوية في الأدب) لم تعد المنهج المركزي في الدراسات الثقافية ودراسات وسائل الإعلام ، لكنها تبقى أساسية لكل باحث في هذا المجال. إنها مهمة لأنها تساعدنا على أن لا نأخذ "الواقع" كشيء مسلَّم به وذي وجود مستقل عن التفسير الإنساني(1) .

تعلمنا السيميولوجيا أن الواقع هو مجموعة من العلامات، وأن دراستها تجعلنا أكثر وعيا بتركيب الأدوار التي نلعبها نحن والآخرون في بناء الواقع، كما تساعدنا على إدراك أن المعلومات أو المعاني لا توجد في العالم أو في الكتب، أو في أجهزة الحاسوب أو وسائل الإعلام المسموعة والمرئية. المعنى لا يحوَّل إلينا، بل نحن نخترعه وفق تفاعلات معقدة من الشفرات والقرائن التي لم نَعِها، لكننا من خلال هذه الاختراعات نكون واعين بإمكانيات هذه الشفرات الفكرية. نتعلم من السيميولوجيا أننا نعيش في عالم من العلامات، ولا نملك سبيلا لفهم أي شيء إلا من خلال العلامات والشفرات التي تنظمها. إننا نعيش في عالم مليء بالصور البصرية، ولا يغيب عن بالنا أنه حتى وإن كانت معظم العلامات "واقعية"، لكنها ليست كما تبدو لنا. من هنا تأتي أهمية السيميولوجيا، وموضوعات كتابنا هذا.

(1) Aberystwyth University, (www.aber.ac.uk).

الفصل الرابع

خطـاب الصـورة

« إن واجب ومهمة الخطاب هو إيجاد ذريعة للخيال من أجل تحرك أفضل للإرادة »

فرانسيس بيكون

(1626 -1561)

رولان بارت والصورة

رولان بارت (1915-1980) منظِّر ومحلل ثقافي تناول الكثير من جوانب الظاهرة الثقافية، ومن ضمنها الإعلان والموضة والمصارعة. ركّز بارت في دراسته على الظواهر الثقافية باعتبارها أنظمة لغة، وربما لهذا السبب نعتبره بنيويا[1] .

ولد بارت في تشربورغ، شمال غربي باريس، وبعد وفاة والده، انتقل مع أمه إلى باريس عام 1924. أمضى رولان بارت سنوات من شبابه في المصحات بسبب إصابته بالتدرن الرئوي، وبعد تحسن صحته، واصل دراسة الأدب الفرنسي في جامعة باريس. ولأنه لم يكن قد شفي تماما من مرضه، استثني بارت من الخدمة العسكرية طوال فترة الحرب العالمية الثانية. درّس في رومانيا (1948-1949)، وفي مصر (1949-1950)، قبل أن يلتحق في عام 1952 بالمركز الوطني للبحوث العلمية في باريس متفرغا للدراسات الاجتماعية والمعجمية . أصدر عدة كتب تضمنت آراءه وبحوثه في السيميولوجيا والنص والكتابة واللغة. وفي عام 1976، أصبح بارت أستاذا لمادة "السيميولوجيا الأدبية" في "كوليج دي فرانس" (الكلية الفرنسية المشهورة). توفي رولان بارت في 26 مارس 1980 بعد أن داسته شاحنة قالت التقارير حينها إن سائقها كان مخمورا[2] .



(12) إعلان درسه بارت

(1) University of Calgary- Canada/ www.ucalgary.ca/~rseiler/barthes.

(2) المصدر السابق .

يسعى رولان بارت في بحثه "خطاب الصورة" إلى تحليل الصورة الفوتوغرافية (أطلق عليه التحليل الطيفي) ويؤكد أنها أكثر صراحة ووضوحا في المعلومات التي تسعى إلى إيصالها، ولأنها تستمد من "علامات" مليئة ومرتبة لتعرض على القارئ الأمثل[1].

كان هدف بارت من استخدام صورة الإعلان هو التحرك نحو مفهوم أوضح للكيفية التي تنتج بها الصورة (وحضورها اللغوي) الدلالة. يتناول في بحثه صورة إعلان محددة (الصورة رقم 12)، شبكة كيس بقالة موضوع على مائدة، ومحتويات الكيس: خضروات طازجة ومعلبات معكرونة تحمل اسم وعلامة منتجها. الصورة صممت لتحضنا على شراء المعكرونة، والصورة تسعى لذلك من خلال ما تدل عليه بعدة مستويات من المعلومات التي تثير فينا الرغبة؛ لهذا يعمد بارت إلى تقسيم نظام الدلالة إلى ثلاثة أقسام:

1- تتضمن الصورة ثلاث رسائل مختلفة:

الرسالة اللغوية: تتكون من جميع الكلمات الموجودة في الإعلان، والعلامات التجارية، وما تحت الصورة[2] .

الرسالة الدالة: الشفرة التي أخذت بها هذه الصورة وهي من اللغة الفرنسية.

الرسالة التأويلية: العلامة "Panzani" تشير إلى مدلول آخر، إيطاليا مثلا.

2- الرسالة الحرفية: تنتج هذه الرسالة سلسلة منقطعة من العلامات. ولا بد أن نتذكر هنا أن ترتيب هذه العلامات ليس مهما.

العلامة الأولى: المنظر يمثل عودة من السوق، المدلول يحمل قيمتين: نضارة المنتجات، وأنها جلبت من سوق محلي. الدال عليها هو الكيس نصف المفتوح الذي

---

(1) المصدر السابق .

(2) University of Calgary, http://www.ucalgary.ca/~rseiler/barthes.

ترك المحتويات تنزلق من داخله. ولقراءة هذه العلامة، علينا أن نفهم الانتشار الواسع لثقافة "تسوق لنفسك" كنقيض لمفهوم "الخزن" بسبب المدنية التقنية[1] .

العلامة الثانية: دلالتها اجتماع اللون الأحمر (الطماطم)، واللون الأخضر (الفلفل)، واللون الأصفر (علب المعكرونة)، وهي ألوان العلم الإيطالي. تقف هذه العلامة مع تكرار العلامة التأويلية للرسالة اللغوية لكلمة (Panzani)[2] .

العلامة الثالثة: مجموع الأشياء في الكيس ينقل فكرة خدمة كاملة للطهي (أ) "Panzani" توفر كل مستلزمات وجبة طعام متوازنة و(ب) التركيز على علبة الصفيح يشير إلى أنها تعادل ما يحيط بها من منتجات طبيعية[3] .

العلامة الرابعة: تشكيل الصورة يبعث دلالة جمالية، كمنظر طبيعي.

ملاحظة: بعض العلامات تخبرنا أن هذا إعلان، وأنه قد نشر في مجلة ويركز على العلامات التجارية، ولا يذكر اسم مصدرها.

وهكذا، تضم الصورة أربع علامات. نفترض أنها شكلت معا شكلا متماسكا :

الرسالة اللغوية، ورسالة الصورة الرمزية المشفرة، ورسالة الصورة الرمزية غير المشفرة.

الاسم الإيطالي الذي يظهر على علبة المعكرونة يعمل على مستويين: المعنى (الإشارة إلى اسم الشركة) والدلالي (الأصل الإيطالي). أما رسالة الصورة الرمزية المشفرة فهي مجموع كل الرسائل التي تدل عليها الصورة: النضارة، الكمية، الارتباط بإيطاليا (لون العلب أصفر، ولون الطماطم أحمر، ولون الفلفل أخضر،

---

(1)المصدر السابق .

(2) Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image p 34.

(3) Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image p 35.

وهذه الألوان هي ألوان علم إيطاليا)، وجمال المنظر. أما رسالة الصورة الرمزية غير المشفرة فهي ببساطة ما تظهره الصورة[1] .

بعد أن عبر بارت عن مستويات الدلالة الثلاثة، يتابع سؤالا آخر: "ما هي وظائف الرسالة اللغوية بالنسبة إلى الصورة الرمزية (الأيقونة)؟ يأتي بارت بوظيفتين: ("المرسى" والتتابع. المرسى يوجه القارئ والتحكم به عن بعد نحو معنى قد اختير مسبقا. وفي نظام تتابع يقف النص والصورة في وحدة تكاملية، ووحدة الرسالة تدرك في مستوى القصة. كل الأنظمة هي جمع من المرسى والتتابع، بالإضافة إلى طرق التحليل هذه، يؤكد بارت وجوب توجيه الانتباه إلى تكوين صورة ما كعلامة معقدة وتحييد الدور الذي تلعبه في الرسالة)[2].

كتب بارت "توقفت ذات يوم أمام صورة الأخ الأصغر لنابليون، جيروم، التي التُقطت عام 1852. أدركت حينذاك بدهشة "أنني أنظر في العينين اللتين نظرتا إلى الإمبراطور""[3] .

كانت عينا أخي الإمبراطور تتوجهان نحو الكاميرا التي يتحكم بها شخص واحد هو المصور الذي كان واجبه التقاط صور الأغنياء وذوي السلطة. كانت عينا "جيروم" محظوظتين بما يكفي للنظر في عيني نابليون، كما يقول "رون بورنيت"، لتكون الصورة بين بارت والأخوين بونابرت وقراء الصورة[4] .

يقول بورنيت: "هذا التوازي في الزمان والمكان هو في جذر نوع مختلف تماما من تاريخ التصوير الفوتوغرافي كسيرة ذاتية، وهو ما ابتدعه رولان بارت في بحثه عن

(1) University of Notre Dame, US, www.nd.edu.

(2) المصدر السابق .

(3) Barthes, Roland, Camera Lucida, New York: Noonday Press, 1981, p3.

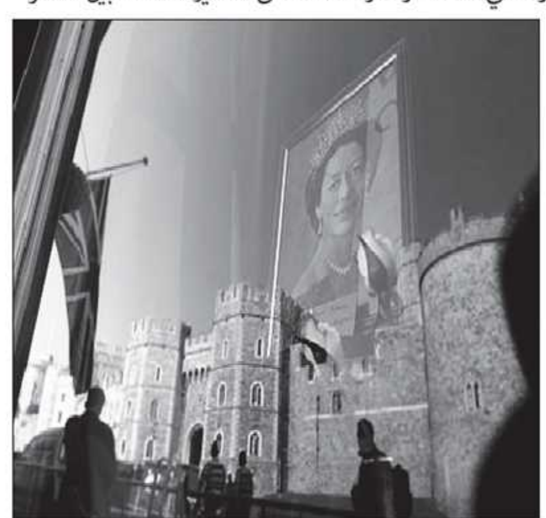
(4) Burnett, Ron, 'Camera lucida: Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image', http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom.

"العلبة النيرة" من خلال فعل ذاتي انعكاسي مفتوح للتكوين الخيالي. يزودنا بارت بقوالب اجتماعية وثقافية من صلب نشاطاته كناظر. يتناول بارت في كتابه "حجرة الكاميرا" ويشير بها إلى تاريخ وساطة الصورة الفوتوغرافية، وإلى أصلها كجهاز ينقل العالم "الواقعي" بأبعاده الثلاثة إلى سطح مستو.

إن استخدام مصطلح "العلبة النيرة" الغامض يسمح لبارت أن "ينظر" في الصور الفوتوغرافية كما هي، وأيضا يحث على استخراج ما فيها من ضوء "داخلي" بالتفكير والتفسير. يرى بارت أن العين وحدها قادرة على الرؤية إذا كان الموضوع الذي تراه قد أتقن توضيح فهم رؤية داخلية. العين تعكس توتر علاقة لا يمكن تحديدها من خلال الصورة، من مكوناتها الظاهرة أو مما تحمله من فكرة في داخلها. هذا يثير مسألة مهمة. إذا كانت الصورة هي نقطة ارتكاز تعتمد على تفسير العلاقة بين النظر والفهم، فهي إذن تفتقر إلى الخصوصية"[1] .

حلم على جدران قلعة ملكية

هذه الصورة (رقم 13) نموذج لخطاب الصورة . إنها صورة الأميرة مارغريت ، شقيقة ملكة بريطانيا، في واجهة مخزن مقابل لقلعة "وندسور " الملكية.



(13) قلعة وندسور

(1) http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom.

بعد ولادتها عام 1930، أصبحت مارغريت البنت المدللة لأبيها الملك جورج السادس، على الرغم من وجود أختها الأكبر منها إليزابيث، المرشحة للعرش بعد أبيها. عُرفت بمرحها ونشاطها الاجتماعي، ولكن الأمور انقلبت رأسا على عقب بعد وفاة الملك وتولي أختها العرش عام 1953، فلم تعد متقدمة في سلم المرشحين للعرش بعد ولادة الأمير شارلز وأخته الأميرة آن. شعرت بالمرارة بخسرانها الكثير من الامتيازات، وأولها مغادرة قصر (بكنغهام) الملكي لتسكن مع أمها "الملكة الأم". أصبحت الآن مهمشة وبعيدة عن الحلم الذي كان يراودها بأن تصبح ملكة ذات يوم. حاولت ترويض نفسها على القبول بالأمر الواقع، لكنها واجهت مشكلة أخرى أكثر تعقيدا. أحبت مارغريت "بيتر تاونسند"، أحد الضباط من مساعدي والدها الراحل، والذي كان يكبرها بستة عشر عاما، وأعلنت رغبتها في الزواج منه، لكنه كان مطلقا، وهذا في عرف المجتمع الأرستقراطي الإنجليزي ، وفي تقاليد العائلة المالكة في فترة الخمسينيات من القرن الماضي ، أمر غير مقبول على الإطلاق. عارض رئيس وزراء بريطانيا الزواج، وهدد أحد الوزراء بالاستقالة إن تم الزواج[1].

خُيرت مارغريت بين العيش في المنفى بقية حياتها مثل عمها (تنازل عن العرش عام 1936 ليتزوج حبيبته المطلقة التي عارض مجلس العموم زواجه منها) والتخلي عن ألقابها وامتيازاتها، وبين إلغاء فكرة الزواج [2] .

كان صعبا على الأميرة العيش في المنفى والاكتفاء براتب محدود، وهي التي تعودت على حياة أرستقراطية باذخة وتمضية أوقاتها في الصيد والرحلات، فتخلت عن الفكرة، وأُبعد تاونسند إلى بلجيكا كملحق عسكري[3] .

(1) Bond, Jennie, Elizabeth: Eight glorious years, Carlton, 2006, p 22.

(2) المصدر السابق .

(3) المصدر السابق .

تزوجت عام 1960 من المصور أرمسترونغ-جونز ، لكن المشاكل سادت حياتها الزوجية؛ لأنها لم تنسَ لحظة واحدة أنها حفيدة ملك، وابنة ملك، وأخت ملكة بريطانيا، كما تخللت حياتها مشاكل صحية بسبب التدخين، فماتت أثر نوبة قلبية في فبراير (شباط) 2002[1].

استطاع المصور أن يجسد في الصورة أحلام الأميرة فكانت صورة وجه عائم على جدران قلعة ملكية.

قراءة خطاب الصورة: تكوين الشفرة وفكها

اقترح "ستوارت هول" ثلاث قراءات يمكن للقارئ (الناظر) فك الصور الثقافية بواسطتها. واستنادا إلى دراسات الفيلسوف الفرنسي "رولان بارت"، تقدم هذه الصورة (الصورة رقم 14 من الصحف الأسترالية تمثل أفراد الشرطة الأسترالية وهم يلقون القبض على أحد أفراد عصابة عكرت صفو الأمن في مدينة سيدني عام 2008) علاقة قوية بين الآن، هذه اللحظة التي نتطلع فيها إلى الصورة، ووقت حادث إلقاء القبض على المتهم، وهو حادث وقع في الماضي. هذه القراءة تهيمن على عقل القارئ أو الناظر؛ لأن العلاقة بين الصورة والحدث تستمد مصداقيتها من (خرافة حقيقة الصورة الفوتوغرافية)[2].

نشرت الصحف الأسترالية هذه الصورة (الصورة رقم 14) في صفحاتها الأولى لأنها ترتبط مع قضية اجتماعية وطنية ، استحوذت على اهتمام الجمهور بعد حوادث إطلاق النار في بعض المناطق السكنية في مدن سيني وأديلايد وملبورن، تلاها مقتل زعيم إحدى العصابات.

(1)المصدر السابق .

(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 17.

القراءة الثانية، حسب مفهوم هول، هي القراءة التفاوضية، وتعني أن القارئ (أو الناظر) يساهم في عملية "العلامة" (الصورة ومعناها)، ويلعب دورا نشطا كمفسر أو (صانع المعنى) بفك شفرة الصورة. عندما يتعلم القارئ شفرات الصور، تصبح هذه الشفرات ذات "طبيعة ثانية"[1].

تصور هذه المعرفة للقارئ (الناظر) أفراد الشرطة، نساء ورجالا، كأبرز عنصر في الصورة، يمثلون السلطة والقانون والنظام، بينما الرجل المقبوض عليه يمثل رجلا مطلوبا للعدالة، أو خارجا عن القانون، بزعم ارتكابه لذنب أو أنه ارتكب فعلا ضد القانون. وتدل الصورة على أن الشرطة تتمتع بسلطة في المجتمع.

تؤكد الصورة أن قوة القانون فوق كل قوة أو تنظيم، من خلال مقارنة عدد أفراد الشرطة مع متهم واحد. وضع الرجل المتهم على الأرض تحت السيطرة الكاملة لأفراد الشرطة دلالة على أن الشرطة (ممثل القانون وأعلى سلطة في المجتمع) لا تتسامح مع الخارجين عن القانون. هنالك معنى آخر لهذه العلامة (عدد من أفراد الشرطة ومتهم واحد) وهو أن الشرطة تستهدف أفراد العصابات الذين يشاركون في الأفعال الإجرامية وليس كل أفراد تلك العصابات.



(14) أفراد الشرطة ومتهم

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 17.

منظر الأسلحة في مقدمة الصورة رسالة مفادها أن الشرطة، من أجل تطبيق القانون والنظام، لن تتردد في استخدام الأسلحة النارية إذا تطلبت الضرورة.

القراءة الثالثة والأخيرة التي كتب عنها ستوارت هول هي القراءة المعارضة: عندما يفك القراء (الناظرون-المستهلكون) الصورة ويصنعون معنى منها، فهم لا يستطيعون تغيير الصورة، لكن يمكنهم اتخاذ موقف من خلال تفسيرهم أو رفضهم أو إهمال الصورة[1].

هنالك في الصورة أيضا رسالة قد تبدو عابرة في نظر من لا يعرف جيدا الوضع الاجتماعي في أستراليا. الشخص المتهم والمطروح أرضا ذو ملامح شرق أوسطية، وهي رسالة بأن من يهدد المجتمع ليس المنحدرين من أصل أنجلو-ساكسوني أو أوروبي، بل من المهاجرين من الشرق الأوسط وآسيا وأفريقيا. لقد بينت دراسة ميدانية قام بها كيفن دون الأستاذ بجامعة نيو ساوث ويلز في أستراليا، أن درجة التعصب العنصري ضد المسلمين عالية جدا، ومن أسباب ذلك، كما أشارت الدراسة، الأحداث الجيوسياسية القريبة، والطريقة التي تقدم بها وسائل الإعلام المسلمين، إضافة إلى تراكم تراث كراهية الغرب للإسلام[2].

طرح دون في دراسته سؤالا: ما هي برأيك الفئات التي لا تناسب المجتمع الأسترالي؟ وكانت معظم الإجابات: المسلمون، القادمون من الشرق الأوسط، السكان الأصليون، الآسيويون ، اليهود[3].

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking, p 76.

(2) www.chilout.org.

(3)المصدر السابق .



(15) لوحة "كريستينا" للرسام ويث

وعلى كل حال، إن قراءة الصورة تساعد الناظرين على بناء موقف اجتماعي عام ضد أي خطر أو عمل يمكن أن يهدد أمن المجتمع وسلامته ، ومساعدة الحكومة على مواجهة العنف والعصابات الخارجة عن القانون .

خطاب اللوحة الفنية - «عالم كريستينا»

"عالم كريستينا" (1948) هو أحد أعمال الرسام الأميركي "أندرو ويث"، وهو من أشهر رسامي الولايات المتحدة في أواسط القرن العشرين. المرأة التي رسمها ويث هي "كريستينا أولسن" (1893-1968). كانت قد أصيبت بشلل الأطفال، وكانت النتيجة شلل الجزء الأسفل من جسمها. يقول ويث الذي كان جارها لمدة من الزمن: "كانت مشلولة جزئيا، لكنها لم تكن كذلك روحيا.. كان التحدي الكبير لي هو قدرتي على إنصاف قدرتها الهائلة في اقتحام الحياة، بينما أغلب من يعاني ما كانت تعانيه يقف يائسا".

لم يكن المنزل الرمادي في الأفق بعيدًا (الصورة رقم 15)، لكن الرسام جعلنا نراه بعيني كريستينا، فيبدو بعيدا جدا؛ لأن وصولها إليه ليس سهلا، فقد كان عليها أن تزحف معتمدة على كفيها.

لا نرى وجهها لكننا نتصور جزءا من معاناتها، فالعشب المصفر والمنزل الرمادي يعكسان ذلك، كما أن حركة جسدها تبين مدى الجهد الذي كانت تبذله لقطع مسافة ولو قصيرة، فما بالك بالمسافة التي كانت تقطعها إلى المنزل البعيد؟

عالم كريستينا، كما صوره الفنان أندرو ويث، هو عالم الأمل والتحدي. لا أظن أن كريستينا كان يشغل بالها التعب أو أن تصل متأخرة، كانت تفكر فقط في أن تحقق

إرادتها في تلك اللحظة بالوصول إلى المنزل. ولعلها أيضا كانت تدري بأنها حال وصولها إلى منزلها ستنسى كل التعب والإرهاق الذي أضناها.

الخطاب في مونتاج الصورة - هارتفيلد نموذجا

يختلف مونتاج الصورة (photomontage)عن "الكولاج" ، فالكولاج قطعة فنية مركبة من عناصر مختلفة مع تركيب ألوان مختلفة، وتلصق جميعا على سطح اللوحة. أما مونتاج الصورة فيتكون من عدة صور توضع سويًّا أو تركب ثم تطبع، فمركباتها جميعا من مادة واحدة. وقد تضاف الصور إلى الرسم ثم تطبع لتكون صورة واحدة، وهذا ما اشتهر به الفنان الألماني جون هارتفيلد الذي اتخذ هذا الفن سلاحا في مقارعة النازية. الفنان "جون هارتفيلد" (1891- 1968) اسمه الحقيقي هيلموت هيرزفلد، لكنه غيّره عام 1916 انتقادا لموجة العداء التي سرت في ألمانيا ضد الإنجليز في أعقاب الحرب العالمية الأولى. بدأ حياته مع الحركة الدادئية، ثم انتمى للحزب الشيوعي الألماني، وطُرد من مؤسسة السينما في الجيش الألماني بسبب مساندته للإضراب بعد اغتيال ليبكنك وروزا لوكسمبورغ (من الماركسيين البارزين حينذاك). أسس مجلة ساخرة، لكنه وبعد لقائه بالكاتب المسرحي برتولت بريخت، طوّر فن تركيب الصورة في شكل تعبير سياسي وفني. وعندما استلم الحزب النازي (الوطني الاشتراكي) السلطة في ألمانيا عام 1933، فرّ هارتفيلد إلى جيكوسلوفاكيا حيث واصل حملته ضد النازيين عبر رسومه التي كان ينشرها، وقبل أن تقع جيكوسلوفاكيا في قبضة هتلر، اتجه إلى إنجلترا عام 1938[1] .

وضع النازيون اسم هارتفيلد على قائمة المحكوم عليهم بالموت بسبب أعماله الفنية الفاضحة للحركة النازية وقادتها. ومن بين هؤلاء القادة القتلة، إضافة إلى هتلر، هيرمان غورنغ (1893- 1946)، القائد السياسي والعسكري، والمساعد

(1) University of Glasgow, http://www.gla.ac.uk.

الأول لهتلر الذي رشّحه لخلافته، وبعد هزيمة ألمانيا واحتلال برلين، ألقي القبض عليه، وحكمت عليه محكمة نورمبرغ لمجرمي الحرب بالإعدام شنقا، لكنه انتحر بتناوله مادة السيانيد قبل إعدامه بساعات قليلة[1].

خير مثال على مهارة "هارتفيلد" وتلاعبه بالصور وتركيبها بالطريقة التي توصل رسالة إلى القارئ أو الناظر، هو مونتاجه "المعنى الحقيقي لتحية هتلر" ، الذي نشره عام 1934 في مجلة كان الحزب الشيوعي الألماني يصدرها في برلين (الصورة رقم 16) .



(16) تحية ورشاوى

ولد هتلر عام 1889 في النمسا. وفي حياته، تسبب في موت الملايين أثناء الحرب العالمية الثانية. شارك في الحرب العالمية الأولى، وفي عام 1919، انضم إلى حزب العمال الألماني الذي تغير اسمه فيما بعد إلى حزب العمال الوطني الاشتراكي (اختُصر إلى الحزب النازي). قاد أدولف هتلر في عام 1923 محاولة انقلابية فاشلة، فسجن على أثرها لمدة قصيرة وكتب أثناءها فصول كتابه (كفاحي). أصبح مستشارا لألمانيا عام 1933، فعلق الدستور واضطهد المعارضين السياسيين وجاء بحزبه إلى السلطة، كما أنشأ البوليس السري "الغستابو" وأقام معسكرات الاعتقال حيث زج اليهود والغجر والمعارضين السياسيين. قادت حماقاته ومغامراته الجنونية إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية، التي تلاحقت فيها هزائمه حتى دخلت قوات الحلفاء برلين، عند ذاك انتحر هتلر في مقر قيادته منهيا الحكم النازي والحرب[2] .

(1) Fraser, Gordon, Heartfield: Photomontages of the Nazi Period, London: Universe, 1977 p18.
(2) http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/Adolf_Hitler.

استخدم هرتفيلد في معارضته لهتلر وحزبه النازي فن مونتاج الصورة لأن ذلك يجعله أقرب إلى حساسيات ومشاعر الشعب. وعلى الرغم من مرور خمسة وسبعين عاما عليها، لا تزال هذه الرسوم تنطق بالحياة والجودة.

كتب هارتفيلد تحت الصورة : "الرجل الصغير يحب التبرعات الكبيرة" وعبارة أخرى تقول : "الملايين ورائي". زاوج الفنان بين صورتين. هناك صورة هتلر مقتطعة من الصور التي تنشرها وسائل إعلامه، وصورة رجل بدين في بذلة رجال الأعمال، ويبدو أن صورته قد التقطت لهذا الغرض. الرجل البدين يقدم رزمة من الأوراق المالية إلى هتلر. المقارنة بين حجمي الرجلين تعطينا فكرة عن مصدر القوة، فالرأسمال يحتل نصف الصورة ورأسه خارج الإطار، وشكل جسده يشبه قذيفة مدفعية. يبدو هتلر كائنا ضئيلا يعطي ظهره لرأس المال العملاق كي يسنده. أما يده التي يرفعها في تحيته المعهودة والتي أجبر الألمان على تقليدها هاتفين" يحيا هتلر"، فتبدو وكأنها تمتد لاستلام المال. هناك عبارة، كما ذكرنا، تقول : "الملايين ورائي" فيدرك القارئ أو الناظر أن الملايين هي التي يدفعها رجال الأعمال رشوة وتبرعات لهتلر، وليس الملايين من الشعب الألماني[1] .

إن سر نجاح رسالة هذه الصورة أنها مقرونة بالواقع المعروف حينذاك، ولهذا فهي ليست صعبة على الفهم. إن تأثير الصورة ينطوي على أكثر من كونها لعبة بصرية. كان من السهل تقديم هذا العمل بوسيلة أخرى. يمكن أن يؤدي الرسم هذا العمل برسم الرجلين، لكن رسم هتلر لن يكون مؤثرا مثلما هي صورته المقتطعة. العمل يؤكد أنه لا تلاعب في الصورة وهي لا تغير من الحقائق، فهذا هو هتلر شخصيا، وهذه هي هيئته، وحركة يده تبدو فعلا وكأنه يريد استلام الأموال من رجال الأعمال[2] .

(1) Lubbock, Tom. The Independent's, Friday, 4 May 2007.

(2) http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/heartfield-john.

الفصل الخامس

التشبيه والمحاكاة

« إننا نعيش في عالم تسيطر عليه وسائل الإعلام والصور والإشارات، وغيرها من وسائل المحاكاة. إنه عالم ما فوق الواقع، حيث لم يعد هناك مكان للحقائق »

جان بودريارد

(2007-1929)

معنى «التشبيه» و«المحاكاة»

التشبيه والمحاكاة (simulacrum & simulation) مصطلحان استخدمهما الفيلسوف الفرنسي جان بودريارد في مؤلفاته، والمصطلحان يشيران إلى علامة ليس لها في الواقع نظير أو مرجع أو سابقة. التشبيه لا يمثل بالضرورة شيئا آخر، وقد يسبق الشيء الذي يحاكيه في عالم الواقع. ذكر بودريارد أن محاكاة مرض ما هو اكتساب أعراضه، وهذا يجعل التمييز بين المحاكاة والمرض الفعلي صعبا. مثال على ذلك، تشبيه كازينو أو متنزه بمدينة باريس يمكن أن يُرى استعاضة عن المدينة الفعلية، وربما كان بالنسبة لبعض الناظرين أكثر متعة من باريس نفسها التي هي خارج حدود الناظر.

جان بودريارد (1929-2007) منظِّر ثقافي وفيلسوف، ومحلل سياسي، وعالم اجتماع، وهاوي تصوير فوتوغرافي . تصنَّف أعماله بشكل أساسي ضمن مدرسة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. أصدر أكثر من 50 كتابا، تنوعت ميادين دراساته من العرق والجنس، إلى الأدب والفن، إلى السياسة وثقافة الاستهلاك والطبيعة المصطنعة للواقع. وبعد رحيله بيومين، وصفته "نيويورك تايمز" بالاستفزازي بسبب مواقفه من الولايات المتحدة، ومقالاته السياسية التي وصفتها بأنها مثيرة للجدل، خاصة تلك التي تناول فيها هجمات الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001، وكذلك حرب الخليج 1991 التي وصفها بالحرب التي لم تحدث وقال إنها كانت إعلاما أكثر من كونها حربا[1] .

اهتم بودريارد بدراساته عن التشبيه والمحاكاة. يقول بريان ماسومي عن هذه الدراسات: "هناك صورة مغرية للثقافة المعاصرة تعم حياتنا اليوم. إن عالمنا، كما

(1) The New York Times, March 8, 2007.

يخبرنا جان بودريارد، قد انطلق فيما فوق الواقع، في نوع من رؤيا ما بعد الحداثة. خنق الفضاء عديم الهواء مرجعية الرمز، ليتركنا أقمارا صناعية في مدار بلا هدف حول مركز فارغ. نتنفس أثيرا من صور عائمة لم تعد لها علاقة بالواقع. تلك هي المحاكاة كما يراها بودريارد: استعاضة علامات الواقع من أجل الواقع. لم تعد العلامات في "ما فوق الواقع" تمثل أو تشير إلى نموذج خارجي. لا تمثل إلا نفسها، ولا تشير إلا إلى علامات أخرى"[1] .

استل بودريارد مثالا على المحاكاة من قصة للكاتب المعروف بورخيس، فقال عنها: "لو كان في مقدورنا أن نأخذ أفضل حكاية رمزية عن المحاكاة فهي حكاية بورخيس عن رسامي الخرائط في إمبراطورية رسموا خارطة كبيرة تضمنت تفاصيل غطت كل مساحة الإمبراطورية، وعندما تدهورت الإمبراطورية، تهرأت الخارطة وخربت، ولم يبقَ عليها سوى أشلاء قليلة متناثرة في الصحارى. جمال ميتافيزيقي للتجريد المتهدم يحمل شاهدا على كبرياء الإمبراطورية الذي تعفن مثل جثة تتحلل لتمسي من مكونات التربة. هذه الحكاية تظهر أمامنا دائرة مليئة.. لم تعد المحاكاة ذلك الإقليم، أو المرجعية أو الجوهر. إنها جيل من نماذج الواقع بلا أصل أو واقع.. إنها فوق الواقع. لم تعد الأراضي تسبق الخارطة، ولا تحفظها. ومن هنا، الخارطة هي التي سبقت الإمبراطورية، ولو استطعنا أن نعيد الحكاية اليوم، ستكون الدولة هي التي تصبح أشلاء تتعفن ببطء على الخارطة. إنه الواقع، وليس الخارطة، الذي تعيش بقاياه هنا وهناك، في الصحارى التي لم تعد للإمبراطورية، بل صحارينا. صحراء الواقع نفسه"[2] .

(1) Massumi,Brian, "Realer Than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari," Copyright, no. 1, 1987, p. 90.

(2) Baudrillard, Jean, Selected Writings, Stanford Uni Pr. 1988. p166.

التشبيه - فيلم «ماتريكس»

التقط الأخوان الأميركيان السينمائيان «أندي» «لاري واجوسكي» فكرة بودريارد عن الواقع الافتراضي أو "الحقيقة المتخيلة"، ليبنيا عليها فيلما بعنوان "ماتريكس"، عام 1999 (الصورة رقم 17) ، وبعد نجاح الفيلم كتبا وأخرجا فيلمين آخرين عن الموضوع نفسه، ثم تحولت هذه الأفلام إلى رسوم متحركة وألعاب فيديو. استفاد الفيلم من مرجعيات دينية وفلسفية، ومن الرسوم المتحركة اليابانية، ومن سينما هونغ كونغ المعروفة في مبالغتها وتقنيتها في فنون الدفاع عن النفس.

يصف الفيلم المستقبل الذي يتصوره البشر حقيقة واقعة بالفعل، لكنه محاكاة للواقع تصنعها آلات واعية من أجل تهدئة السكان البشر وإخضاعهم لاستخدام حرارة أجسامهم كمصدر للطاقة بعد أن غطت السماء سحابة سوداء كثيفة ، صنعها البشر في محاولة لقطع الطاقة الشمسية عن الآلات الذكية. عند علمه بذلك، ينخرط مبرمج الحاسوب "نيو" في العصيان ضد هيمنة الآلات.



(17) لقطة من فيلم "ماتريكس"

يتناول الفيلم فكرة بودريارد القائلة بأن المجتمعات المعاصرة، وبسبب التقنيات المتطورة، يعيشون في عالم تتداخل فيه الحقيقة مع الخيال، والافتراض مع الواقع ليكوّنا معا عالم "ما فوق الواقع". ينضم نيو إلى جماعة يقودها الرجل الغامض مورفيوس الذي يعرض على نيو فرصة لمعرفة حقيقة الماتريكس بابتلاع قرص أحمر، ليجد نفسه عاريا مرتبطا بأسلاك إلى برج ماكينة كبيرة. ينقطع الاتصال، لكن نيو ينجو بمساعدة مورفيوس الذي يأخذه معه على الحوامة "نبوخذ نصر". يوضح مورفيوس له أنه لا يعيش في عام 1999، بل في عام 2199، حيث يخوض البشر معركة ضارية ضد الآلات الذكية التي اختُرعت في القرن الحادي والعشرين، وأنه يعيش في واقع افتراضي كما لو أن العالم في عام 1999، ليبقى البشر تحت هيمنة تلك الآلات، وأنه (أي نيو) هو الوحيد القادر على إنهاء هذه العبودية.

المحاكاة - الفيلم الصيني «العالم»



(18) الفيلم الصيني "العالم" 2004

الفيلم الصيني "العالم " (2004) الذي كتبه وأخرجه "جيا زانك-كي" تجسيد لأفكار الفيلسوف الفرنسي "جان بودريارد" في التشبيه والمحاكاة (الصورة رقم 18) .

اختار زانك-كي متنزه "العالم" خارج العاصمة بكين ، مسرحا لأحداث فيلمه . أنشئ المتنزه عام

1993 ويضم أبنية وتركيبات مصغرة لمعالم مشهورة من مدن مختلفة في العالم منها برجا مانهاتن، برج بيزا المائل، برج لندن، برج إيفل، تاج محل، أهرامات مصر ، الساحة الحمراء في بكين. أي أن ذلك المتنزه قد تحول إلى قرية عالمية. الفيلم يصور لنا عالما مصطنعا نسخة من عالم حقيقي، عالما يتداخل فيه الواقع بالخيال.

شخصيات الفيلم عمال وراقصون وحراس أمن، صينيون وروس، ولأن الصينيين في المتنزه لا يعرفون الروسية، والروس لا يعرفون الصينية، فهم يتفاهمون عن طريق رسائل الهواتف الجوالة. الرسائل هنا رسوم متحركة ورموز.

يعكس الفيلم التحديات والتغييرات التي تواجه الصين في تعاملها مع العالم الرأسمالي. يقدم المخرج "جيا زانك-كي" "متنزه العالم" في بكين كصورة مصغرة للمجتمع العالمي المتناقض. هذه المحاكاة لا توظف حرفيا فقط بكشف نفاق المسؤولين هناك الذين لا يرغبون بسفر المواطنين إلى الخارج، فيقدمون لهم هذا المتنزه زاعمين أنه (يمكنك أن ترى العالم من دون أن تغادر بكين)، ولكن على المستوى الفلسفي لما فوق الواقع (العلامات وتمثيل قناع الواقع ووضعه مكان الواقع نفسه) [(1)].

الفيلم لا يعرض لنا الحياة اليومية في الصين في زمن العولمة فقط، وإنما أيضا فكرة العالم المفترض وشفرات الاتصال. إحدى شخصيات الفيلم يشير إلى برجيْ مانهاتن في المتنزه، ويقول بفخر: "دُمر البرجان في هجمات الحادي عشر من سبتمبر 2001 في نيويورك، لكن برجينا ما زالا منتصبين" .

تلك المجموعة تعيش في عالم مصطنع، فهم يشترون تذاكر السفر ويركبون الطائرة ويسافرون إلى بلدان أخرى، لكن الطائرة مجرد جزء من المتنزه ثابتة على الأرض.

(1) http://www.cinematicreflections.com/theworld.html.

فن رسم الخيال أو فن الفنتازيا

ومن الفنون التي تصنَّف ضمن "التشبيه" رسم الخيال ، وهو نوع من الفن الذي يصور السحرية الخارقة وغيرها من التيمات والأفكار والكائنات ذات الطبيعة الخارقة. وإذا كان هناك بعض التداخل مع الخيال العلمي والرعب وغيرها من فنون الخيال ، إلا أن هذا النوع من الرسم (الصورة رقم 19) يمتلك عناصر فريدة لا تتوفر في الأشكال الأخرى[1].

(19) من رسوم الخيال

تصور الخرافات والأساطير القديمة فضلا عن التصورات الفنتازيا الحديثة التي تتخذ صور غزو وتدخُّل كائنات غريبة من كواكب ومجرات بعيدة أو قوى سحرية خارقة أخرى، هي عناصر عامة تساعد على تمييز فن رسم الخيال عن غيره من فنون الفنتازيا، فالتنين والسحرة والجنيات وغيرها من المخلوقات الخرافية هي سمات مشتركة في فن الخيال.

يرتبط رسم الخيال مع فنتازيا الخيال، وفي الواقع أن القطع الفنية غالبا ما تعمد إلى تمثيل شخصيات محددة أو مشاهد مأخوذة عن أعمال أدبية. وعلى الرغم من المهارات التقنية التي يملكها ممارسو هذا الفن، إلا أن رسم الخيال لا يعتبر جزءا من

(1) http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_art.

الفنون الجميلة، بمعنى أن لوحات هذا النوع من الرسم لا تعلق في صالات العرض المدعومة من الحكومة ولا يدرس هذا الفن في معاهد الفنون.[1]

أفلام الخيال العلمي - «2001: أوديسا الفضاء»

ورد مصطلح "الخيال العلمي" لأول مرة في كتابات "ويليام ويلسن" عام 1851 . كتب ويلسن: "يكشف الخيال العلمي حقائق العلم التي تتشابك مع مضمون القصة لتجعلها أكثر إرضاء، مع أن القصة شاعرية وحقيقية"[2] .



(20) فيلم «أوديسا الفضاء-2001» للمخرج كيوبرك

هي نوع من الأفلام يؤكد نظرة استنباطية أو علمية تأملية، وطريقة استقرائية تدمج بين الواقع والخيال ، تتفاعل في سياق اجتماعي مع التأكيد على دور السحر والقوة الخارقة، في محاولة للتوفيق بين الإنسان والمجهول. معظم أفلام الخيال العلمي هي تأملية في الطبيعة، وغالبا ما تتضمن عناصر إسناد رئيسة من العلم والتقنية. إنها تعتمد على تصورات وهمية أكثر من اعتمادها على النظريات العلمية التقليدية.

(1) http://www.space-alien-ufos.com/fiction/science-fiction.htm.

(2) المصدر السابق .

تتضمن هذه الأفلام أيضا عناصر الغموض والغيب والسحر، أو قوى ما فوق الطبيعة، وتتدخل فيها بعض المعتقدات الدينية والمعتقدات الخرافية[1] .

ويرى الباحث السينمائي "فيفيان سبوتشاك" أن أفلام الخيال العلمي تختلف عن أفلام الفنتازيا، ففي حين تحاول أفلام الخيال العلمي تحقيق إيماننا بالصور التي نشاهدها، تفضل أفلام الفنتازيا عدم إيماننا بما نراه. وعلى الرغم من الطبيعة الغريبة للمشاهد وعناصر الخيال العلمي لها، إلا أن صور الفيلم تعود إلى البشرية وكيفية الارتباط بالمحيط. تسعى أفلام الخيال العلمي لدفع حدود التجربة الإنسانية، لكنها تبقى ملتزمة بظروف الجمهور وفهمه وجذبه ، فتقدم جوانب الإثارة أكثر من بقائها ضمن الغرابة أو التجريد[2] .

أنتج الفيلم عام 1968، وأخرجه المخرج المعروف "ستانلي كيوبرك". يتناول الفيلم التطور البشري والتقنية، والذكاء الاصطناعي، والحياة خارج الأرض. استخدم الفيلم لأول مرة وبشكل ملفت للانتباه الواقعية العلمية، وكانت له الريادة في استخدام المؤثرات الخاصة، وإحلال الصوت مكان تقنية السرد التقليدي، واستخدام الصور الغامضة وغالبا السريالية واستخدام الحوار في حدود قليلة. يعتبر هذا الفيلم من أروع الأفلام في تاريخ هوليوود، وقد رشح حينذاك لأربع من جوائز الأوسكار، لكنه لم ينل سوى واحدة عن المؤثرات البصرية[3] .

(1) Sobchack, Vivian Carol, Screening space: the American science fiction film, Rutgers, 1997, p. 106.

(2)المصدر السابق .

(3) Sobchack, Vivian Carol, Screening space: the American science fiction film, Rutgers, 1997, p. 106.

يبدأ الفيلم (الصورة رقم 20) بعصور ما قبل التاريخ، مع مجموعة من القرود وهم يزاولون أعمالهم اليومية ويعيشون حياتهم من دون إزعاج، حتى اكتشفوا ذات يوم مسلة سوداء غريبة يفهم المشاهد أنها قد صُنعت وتُركت هناك من قِبل كائنات غريبة. تثير المسلة اهتمام القرود فيقررون تفحصها بحذر. كان للمسلة تأثير غريب عليهم، فبعد مرور وقت قصير، يبدأ القرود بالقتال فيما بينهم مستخدمين العظام سلاحا. وبعد أن يقتل أحد القرود صديقا له، يرمي بالعظم عاليا في الفضاء، فينتقل الفيلم معه إلى ألف سنة في المستقبل حيث تتطور القرود إلى بشر يستطيعون السفر إلى الفضاء الخارجي. تكتشف إحدى محطات الرصد الأرضي وجود بث مرسل من مسلة (تشبه مسلة القرود) مدفونة في القمر، فيقرر الدكتور "هيوود" دراسة الرسالة التي تبعثها المسلة ويكتشف أنها تشير إلى المشتري، ومن أجل هذه المهمة ينطلق رائدا الفضاء "ديف بومان" و"فرانك بول" على متن المركبة "ديسكوفري" مع جهاز رجل آلي متطور (هال 9000)، لكن الرجلين يكتشفان أن للرجل الآلي طموحات تهدد سلامتهما، فيحاول المساعد إماتته ، وينتهي الرجل الآلي، لكن بخسارة بول لحياته.

يبقى بومان وحده في الرحلة، ويعثر على مسلة أكبر من تلك الموجودة في القمر، وهي تشير إلى مكان آخر، فيقرر بدء رحلة، ليس فقط نحو عالم جديد، وإنما أيضا نحو حياة جديدة.

لا يصنع فيلم"2001: أوديسا الفضاء" معنى، ولا يقدم شرحا لكل شيء يحدث فيه، لكنه يثير الكثير من الأسئلة التي تبحث عن إجابات.

الفصل السادس

المجتمـع المتخيـل

« أقترح التعريف التالي للأمة: إنها مجتمع سياسي متخيل. مثل هذا المجتمع متخيل في البقعة المحددة التي يعيش عليها وأيضا في سيادته. إنه متخيل لأن أفراده، حتى في أصغر الأمم، لا يعرفون الآخرين، ولم يلتقوا بهم ولم يسمعوا عنهم، لكن في ذهن كل فرد منهم صورة شركائه في الوطن. المجتمعات لا تُميَّز بصدق أفرادها أو زيفهم، بل بطريقة تخيلهم لأنفسهم » .

بنديكت أندرسون(*)

(مواليد 1936)

(*)باحث ومنظِّر وأستاذ جامعي. ولد في الصين لأب أيرلندي-إنجليزي وأم إنجليزية. ترعرع في الولايات المتحدة حيث يعيش الآن. اشتهر بكتابه "المجتمع المتخيل" (1983) .

أندرسون وتعريف «المجتمع المتخيل»

يُعرّف بنديكت أندرسون الأمة بأنها مجتمع سياسي وهمي، محدود وذو سيادة. المجتمع المتخيل (Imagined Community) مختلف عن المجتمع الفعلي؛ لأنه ليس مبنيا على التفاعل بين أفراده وجها لوجه في الحياة اليومية، بل يحمل أفراد المجتمع المتخيل في أفكارهم صورة ذهنية عن انتسابهم لهذا المجتمع. يشعر المرء بالمواطنة مع بقية أفراد أمته عندما يتعرض "مجتمعه المتخيل" إلى أحداث كبيرة، كالخطر الخارجي، أو كوارث طبيعية، أو تحقيق فوز رياضي مميز. يصف أندرسون الأمة كمجتمع متخيل؛ لأن أفراد أية أمة، حتى أصغر واحدة على الأرض، لا يعرفون معظم المواطنين ولم يلتقوا وجها لوجه، بل حتى لم يسمعوا بهم، لكن صورتهم موجودة في الذهن، فهم يعرفون بوجودهم عبر وسائل الإعلام. تربط هؤلاء الأفراد مصالح مشتركة أو هوية واحدة[1] .

ظهر مفهوم " المواطنة" و"الوطنية" أو "القومية" في أواخر القرن الثامن عشر، مع انتشار وسائل الإعلام التي صنعت المجتمع المتخيل من خلال توجهها إلى قطاع واسع من القراء، وتركيزها على القضايا والمصالح المشتركة بينهم كأبناء أمة واحدة. هذا المجتمع محدود، كما وصفه أندرسون؛ لأن أفراده يعيشون على أرض ذات حدود، لكنهم لا يتصورون أنفسهم يتقاسمون الحدود مع البشر الآخرين[2] .

يقول أندرسون: "الوطنية والمواطنة والقومية نتاجات ثقافية كانت تقطيرا تلقائيا عبر قوى تاريخية غير مترابطة، لكنها أصبحت قابلة للاستزراع في مجموعة كبيرة من المجالات الاجتماعية، لتتحد أو لتكون متحدة، مع مجموعة من الكواكب السياسية

(1) Anderson, Benedict. Imagined Communities, Verso, New York, 2006, p 6.

(2) المصدر السابق ص 7 .

والفكرية. إن منظِّري القومية واجهوا ثلاث مفارقات: (1) الحداثة الموضوعية في أعين المؤرخين مقابل ذاتية القدم التاريخي في أعين القوميين. (2) عالمية المواطنة، كمفاهيم اجتماعية-ثقافية مقابل خصوصية مظاهرها الملموسة. (3) السلطة السياسية للقومية مقابل الفقر الفلسفي"[1] .

الأمة المتخيلة ذات سيادة ولا سلطة لحكومات الدول المجاورة أو البعيدة عليها؛ لأن مفهوم السيادة نشأ في زمن التنوير والثورة الصناعية. النتيجة المباشرة هي ذروة "الدولة ذات السيادة"، علاوة على ذلك فإن الدولة- الأمة هي مجتمع متخيل؛ لأنها في نهاية المطاف مبنية على العلاقات "الرفاقية" الراسخة بين الأفراد، على الرغم من عدم المساواة والاستغلال التي ربما تسود الدول القومية[2] .

يرى أندرسون أن هذا المجتمع ذو سيادة متخيلة لأنه وصل إلى النضج في مرحلة من التاريخ الإنساني حينما كانت الحرية نادرة ومثالية راقية[3] .

كان هذا الشعور بالوحدة، في كثير من الأحيان طوال التاريخ الحديث، غير منطقي وتسبب في حروب لا مبرر لها، كالحروب الصليبية. حدث هذا الجنون بسبب التخيل المتصدع نتيجة عوامل أخرى تدعو للهيمنة والنفوذ والسيطرة على الآخرين باسم الاستشهاد[4] .

هنالك ثلاثة عوامل شكلت "المجتمعات المتخيلة": تطور وسائل الإعلام، استخدام اللغات المحلية بدلا من الأبجدية اللاتينية، ازدهار التعليم في الدول القومية[5] .

(1) Anderson, Benedict. Imagined Communities, chapter 1, introduction.

(2) Anderson, Benedict. Imagined Communities, p7.

(3) Anderson, Benedict. Imagined Communities, chapter 1, introduction.

(4) Anderson, Benedict. Imagined Communities, p8.

(5) Anderson, Benedict. Imagined Communities, , p 6.

أمثلة عن دور الصورة في تشكيل «المجتمع المتخيل»

مصر - الانتصار الكبير في حرب أكتوبر (تشرين) 1973

إن البعد المهم في أي مجتمع هو وحدة الشعور بالانتماء. ويقترح الباحث "وينجر" ثلاثة أبعاد للانتماء: المشاركة، التخيل، الانحياز[1] .

تعني المشاركة التعامل مع الاستراتيجيات الموظفة في الأوضاع والسياقات الاجتماعية التي نعمل بمقتضاها. أما التخيل فهو مجال الأهداف والتوقعات حيث نصنع "صورة جديدة عن العالم وأنفسنا". إنه عالم الاحتمال والسعي الذي نبحث فيه عن فهم العوالم التي نسمع بها لكننا لم نرها ولم يسبق لنا مصادفتها. البعد الثالث هو الانحياز، ويشير إلى المدى الذي ننسق فيه طاقاتنا ونشاطاتنا لتناسب تركيبات واسعة[2] .

الجذور الثقافية للوعي القومي في المجتمع المتخيل

من أجل أن نفهم تأثير الانتصار الكبير الذي تحقق في حرب أكتوبر على المواطنين العرب وأجّج فيهم الشعور القومي، لا بد لنا من معرفة نشوء فكرة القومية وظهورها في أوروبا ، وبالتالي نفهم نشوء القومية العربية والوطنية العربية لأن فكرة القومية العربية تأثرت بالمتغيرات الأوروبية.

تفهم القومية لا على أساس علاقتها بالوعي الذاتي الذي يحمل أيديولوجيات سياسية، ولكن على الأنظمة الثقافية التي سبقتها. لقد نهضت القومية في أوروبا في وقت شهد تنافسا في الأهمية بين ثلاثة مفاهيم ثقافية: الأول: كانت هنالك تغيرات

(1) Wenger,E., Communities of practice: Learning, meaning and identity, Cambridge University Press, 1998,p 176.

(2) Breen, M. (Ed.) Learner contributions to language learning: New directions in research. Pearson Education, Ch 8 pp 159-171.

في المجتمع الديني، فمثلت القومية تحولا نحو العلمانية. تناقص التماسك الديني في القرون الوسطى بسبب تأثيرات الاستكشافات الجغرافية للعالم غير الأوروبي. ونتيجة ذلك أن فقدت المجتمعات القديمة ثقتها بقدسية اللغات (اللاتينية)، وبالتالي فقدت الثقة بآرائها عن المجتمع الديني.

الثاني: حدوث تغييرات في عالم الأسر الحاكمة. كما أن الدول كانت تُحدد بالمراكز، فيما كانت الحدود مليئة بالثغرات وغير واضحة، فتلاشت سيادة الدول بعضها مع البعض، وبدأت الشرعية التلقائية لقدسية الحكم الملكي تفقد بريقها وتضمحل. ولم يعد الناس يؤمنون بأن المجتمع منضم طبيعيا حول مراكز عالية. الثالث: هو مفهوم التزامن بين علم الكون والتاريخ اللذين أصبحا قابلين للتمييز. لقد أدت هذه التغييرات إلى البحث عن طريق جديد يربط معا الإخاء والسلطة والزمن[1] .

انبثق الشعور القومي لدى العرب بعد الثورة الصناعية وازدهار الطباعة ، والاحتكاك بالأمم الأخرى وتأثرهم بالحركات التحررية في المناطق الأخرى من العالم. ازداد هذا الشعور قوة في المناطق الخاضعة للاستعمار، في مصر وبلاد الشام والعراق والمغرب العربي.

ولعبت وسائل الإعلام دورا كبيرا في تثبيت الشعور الوطني وخلق "ارتباط قومي"، فالمشاعر الوطنية القومية تظهر بقوة من خلال الأحداث المهمة والخطيرة، كالكوارث الطبيعية أو ما يهدد أمن الأمة، أو ما يتحقق من انتصارات وانكسارات عسكرية في جبهات الحرب[2] .

(1) Breen, M. (Ed.) Learner contributions to language learning: New directions in research. Pearson Education, Ch 8 pp 159-171,

(2) Practices of looking, p 250.

حرب أكتوبر (تشرين) 1973، من أفضل وأهم الأمثلة على المجتمع العربي المتخيل ودور وسائل الإعلام في تأكيد الرابطة القوية داخل المجتمع العربي المتخيل. حرب أكتوبر أو حرب رمضان أو حرب يوم الغفران كما يسميها الإسرائيليون، هي حرب دارت بين كل من مصر وسوريا من جانب وإسرائيل من الجانب الآخر في عام 1973م. بدأت الحرب في 6 أكتوبر 1973 بهجوم مفاجئ من قبل جيشي مصر وسوريا على القوات الإسرائيلية التي كانت مرابطة في سيناء وهضبة الجولان. كان الهدف من هذه الحرب استرداد شبه جزيرة سيناء وهضبة الجولان التي سبق أن احتلتهما إسرائيل عام 1967[1] .

أمضت إسرائيل السنوات الست التي تلت حرب يونيو في تحصين مراكزها في الجولان وسيناء، وأنفقت مبالغ ضخمة لدعم سلسلة من التحصينات على مواقعها في مناطق مرتفعات الجولان وفي قناة السويس، فيما عُرف بخط بارليف. نجحت مصر وسوريا في تحقيق نصر لهما، إذ تم اختراق خط بارليف "الحصين" ، خلال ست ساعات فقط من بداية المعارك، فقد دمرت القوات السورية التحصينات الكبيرة التي أقامتها إسرائيل في هضبة الجولان، كما قامت القوات المصرية بمنع القوات الإسرائيلية من



(21) من أوائل صور النصر التاريخي في حرب أكتوبر

(1) http://ar.wikipedia.org/wik.

استخدام أنابيب النابالم بخطة مدهشة، كما حُطمت أسطورة الجيش الإسرائيلي الذي لا يُقهر ، في سيناء المصري والجولان السوري ، كما تم استرداد قناة السويس وجزء من سيناء في مصر ، وجزء من مناطق مرتفعات الجولان ومدينة القنيطرة في سوريا . انتهت الحرب رسميا بالتوقيع على اتفاقية فك الاشتباك في 31 مايو 1974 حيث وافقت إسرائيل على إعادة مدينة القنيطرة لسوريا وضفة قناة السويس الشرقية لمصر مقابل إبعاد القوات المصرية والسورية من خط الهدنة وتأسيس قوة خاصة للأمم المتحدة لمراقبة تحقيق الاتفاقية[1] .

يقول "القاموس الموسوعي للصهيونية وإسرائيل" عن هذه الحرب: "عبرت القوات المصرية قناة السويس في مساء 6 أكتوبر، عيد الغفران، اليوم المقدس في التقويم الديني اليهودي. كانت الحكومة الإسرائيلية قد تجاهلت تحذيرات مخابراتها المتكررة. تعزز النصر السريع في حرب الأيام الستة بالتخطيط المصري الخفي الذي بدد أوهام الحكومة الإسرائيلية ، وكذلك القسم الأعظم من الجيش والمخابرات الإسرائيلية بشعور زائف بالأمن. كانوا مقتنعين بأن الأسلحة الإسرائيلية كافية لردع أي هجوم"[2] .

كان "النصر السريع" صاعقا، محدثا صدمة قوية داخل الحكومة والجيش الإسرائيلي، فبدأ كل جانب يلقي اللوم على الجانب الآخر، أما الأوساط المؤيدة لإسرائيل فراحت تبحث عن تبريرات لتلك الهزيمة المرة التي أطاحت بأسطورة التفوق الإسرائيلي التي رسمتها وسائل إعلام إسرائيل والغرب. يقول أحد هذه المواقع الإلكترونية: "بدأت حرب عيد الغفران بهجوم عربي مفاجئ في يوم السبت السادس من أكتوبر 1973. شنت القوات العسكرية المصرية والسورية هجوما وهم

(1) المصدر السابق .

(2) http://www.zionism-israel.com/dic/YomKippurWar.htm.

يعرفون أن العسكريين الإسرائيليين كانوا يشاركون في الاحتفالات الدينية في ذلك اليوم، وحتى الحراس قد انسحبوا مؤقتا للمشاركة في الاحتفالات. لم يكن في جبهة الجولان سوى 150 دبابة واجهت 1.400 دبابة سورية، وفي منطقة قناة السويس كان هناك فقط 500 جندي إسرائيلي مقابل 80.000 جندي مصري"[1].

كان لا بد من ذكر هذه التفاصيل لقراءة (الصورة رقم 21). ترينا الصورة ثلاثة جنود مصريين وهم يثبتون العلم المصري في الجانب الآخر من قناة السويس بعد العبور مباشرة. الجنود هم من أوائل الوحدات التي اخترقت خط بارليف، وهذا يبدو من قلة الواقفين حول العلم وحالة الاستنفار التي يبدو فيها اثنان يتأهبان للرد على أي نيران توجه إلى المجموعة. وعلى الرغم من حالة الخطر والاستنفار في جبهة مشتعلة، فإن الاثنين يتابعان باهتمام أكثر رفع الراية الوطنية لأن تثبيتها يعني أن القوات المصرية حققت الهدف المنشود وهو استعادة أراضيها المحتلة. الاهتمام هنا بالراية يعني تركيز الاهتمام بالوطن والشعب والمستقبل أكثر من اهتمام الجنود بسلامتهم في البحث عن مكان آمن غير ظاهر. الأسلاك وأكياس الرمل في الصورة هي من حطام خط بارليف، فالجنود العرب كما يبدو في الصورة قد حطموا الخط الدفاعي الإسرائيلي المهم (أحد الجنود يقف وسط الأسلاك الشائكة، فيما ظهرت أحد مساندها وقد انكسرت).

الراية الكبيرة والمرتفعة والخفّاقة تعني أن مصر ما زالت قادرة على إزالة آثار العدوان، وأنها لن تبخل بشيء من أجل كرامتها التي تمثلها الراية الوطنية. كما أن ظهور أسلحة خفيفة في الصورة يبعث برسالة مفادها أن سلاح الجندي المصري هو شجاعته وإقدامه وإيمانه بقضايا الأمة.

(1) http://www.historylearningsite.co.uk/yom_kippur_war.

كان خبر الانتصار الكبير والصور الأولى التي نشرت عنه، ومنها هذه الصورة، قد أثار الفرحة والبهجة ليس في مصر وسوريا فقط، بل في كل أرجاء الوطن العربي، وهذا يؤكد ما طرحته نظرية أندرسون من أن الشعور القومي هو مفهوم سياسي حديث ظهر متزامنا مع نمو الصحافة الوطنية[1]. وكانت مصر السبّاقة في تأسيس الصحافة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث صدرت أول صحيفة رسمية مصرية عام 1828 وهي صحيفة (الوقائع المصرية)[2].

كانت مشاعر الفرح والفخر التي سادت العالم العربي نتيجة للعلاقة المتخيلة التي تربط أعضاء مجتمعاته المتخيلة، فالمواطن في المغرب لا يعرف شيئا عن الجنود المصريين، ولا حتى المواطن المصري يعرف شيئا عن أولئك سوى أنهم من أعضاء مجتمعه وتربطه وإياهم روابط ومصالح وأهداف.

ألمانيا - الشبيبة الألمانية

مثال آخر على الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل "المجتمع المتخيل"، ولكن بصيغة سلبية حيث تصنع هذا المجتمع الدعوة إلى نقاء العرق والنظر من فوق إلى المجتمعات الأخرى.

الصورة (رقم 22) التقطت لتجمُّع من أعضاء "شبيبة هتلر"، ويظهر في المقدمة ثلاثة أولاد يرتدون زيا موحدا، ويتشابهون في قصة الشعر، وفي وقفة التحدي والملامح الصارمة، وهذا ينطبق أيضا على جموع الآخرين في الصورة.[3] التأكيد واضح هنا على التشابه في الزي والمظهر ليبين أن هذه الأفواج من الشبان الصغار متطابقة في الولاء لهتلر وحزبه، ومن يحاول الخروج على التعليمات المفروضة،

(1) http://www.historylearningsite.co.uk/yom_kippur_war.

(2) Practices of looking, p 251.

(3) The Hitler Youth. (Image Three). www.history.ucsb.edu.

لا يحرم فقط من مواصلة الدراسة، وإنما أيضا من الحياة، ولا يقتصر العقاب على هؤلاء الأولاد، بل يتعدى إلى ذويهم فتلحقهم تهمة معارضة النظام[1] .

عندما ندقق في الصورة سنرى في الصف الثالث من الواقفين اثنين من ضباط الجيش، متميزين بقبعتيهما، وظيفتهما مراقبة الأولاد ومدى انصياعهم، فالضابط الثاني لا ينظر إلى اليمين كالآخرين بل إلى الأمام. وجود الضابطين يعني أيضا أن هذه الشبيبة كانت تنظيما عسكريا (عسكرة المجتمع)، وأن هؤلاء الشبان هم ذخيرة هتلر وجيشه الاحتياطي في الدفاع عن الرايخ.


(22) الشبيبة الألمانية.. إعداد لحروب خاسرة

حاول منتج هذه الصورة أن يبين أن الشبان كانوا يتصورون أنفسهم جزءا من المجتمع النازي ولا يتصرفون كأفراد. يؤكد التركيز على الأولاد الثلاثة أن هدف هتلر هو إعداد الشبيبة لمطاحن حرب تالية، ووقود ماكينة العرق الآري. كانت التعليمات النازية ترسخ في أذهان الأولاد المنتسبين إلى صفوف شبيبة هتلر طوعا أو إكراها، التفوق العرقي، بما يضع الألمان الآريين فوق بقية شعوب الأرض، فقد ركّز الإعلام النازي على ما أسماه بدراسات "العرق البيولوجي"، ليكون الألمان أفضل البشر، بينما وضع العرب واليهود في آخر قائمة الأعراق البشرية[2] .

---

(1) المصدر السابق .

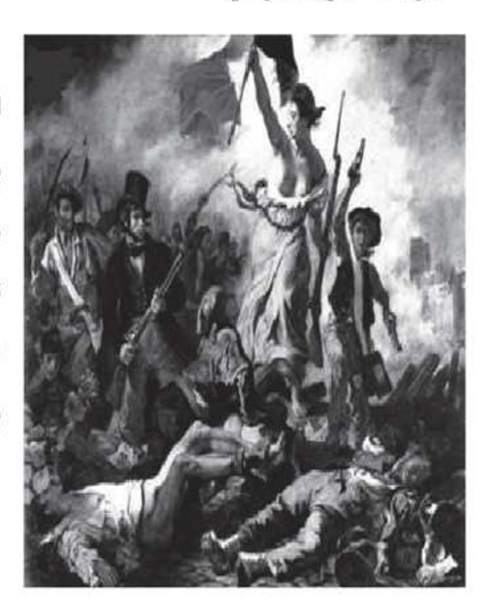
(2) The Hitler Youth. www.history.ucsb.edu.

حين تفاقمت خسائر هتلر في الحرب العالمية الثانية، زج بأعداد كبيرة من هؤلاء الأولاد في جبهات القتال، خاصة في نورمندي، فقُتل الآلاف منهم في يونيو (حزيران) 1944.

نلاحظ في الصورة أن نظرات الأولاد لا تتجه إلى عدسة الكاميرا بل تنظر إلى البعيد، وهذا يشير إلى أن نظرة الشبيبة كانت تتوغل في الزمن، كما لو أن "المجتمع المتخيل" لألمانيا النازية سيستمر لألف سنة قادمة[1] .

فرنسا - الثورة الفرنسية

لعب تطور وسائل الإعلام دورا حاسما أثناء الثورة الفرنسية (1789)، وكان أحد الأسباب الكامنة المهمة في بناء مجتمع فرنسي "متخيل". وكانت اللوحات الفنية هي الوسيلة لنقل فكرة "المجتمع المتخيل"[2] . ومع تطور أحداث الثورة الفرنسية، تحولت الأعمال الفنية إلى نسخ مطبوعة، لُوِّنت باليد قبل توزيعها بأعداد كبيرة على الجماهير[3] .



(23) لوحة الحرية لديلاكروا

(1) المصدر السابق .

(2) Dowd, David. Art as National Propaganda in the French Revolution, Oxford University Press Vol 15, No. 3 pp. 532- 546.

(3) Brown, Gregory. The Coming of the French Revolution in Multi-Media. The HistoryTeacher, 2001, Vol 34, No. 2 pp.193-208.

تعد لوحة "الحرية تقود الشعب" (الصورة رقم 23) أشهر عمل فني للرسام الفرنسي يوجين ديلاكروا (1798-1863).

ديلاكروا من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية، وله العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره من المتاحف العالمية. ومن لوحات ديلاكروا المشهورة تلك التي رسمها أثناء رحلته إلى المغرب العربي، ومنها لوحة سلطان المغرب (1845) وجزائريات (1834)[1] .

رسم ديلاكروا هذه اللوحة في خريف عام 1830، أي بعد أشهر من ثورة 1830 التي أسقطت الملك شارل العاشر. كتب الرسّام لأخيه في 12 أكتوبر (تشرين الأول) يقول: "تلاشى مزاجي السيئ بفضل مثابرتي في عملي. لقد شرعت بعمل حديث. إذا كنت لم أقاتل من أجل بلادي، فأنا على الأقل سأرسم لها"[2] .

أول ما يلفت الانتباه في الصورة هو المرأة "ماريانا" التي تجسد الحرية، وترمز لفرنسا كدولة وقيم وثقافة، مثل العلم الوطني ذي الأعمدة الثلاثة: الحرية والمساواة والإخاء. وهنا يتبادر السؤال: لماذا مثلت الحرية والجمهورية في فرنسا بامرأة وليس برجل؟

أولا: كان النظام الملكي قبل ثورة يوليو (1789) يُجسد بصور ذكورية خاصة تلك التي تزين سقف قصر فرساي، وعندما أطاحت الثورة بذلك النظام اختارت رمز المرأة كنقيض لرموز نظام لويس السادس عشر.

ثانيا: كلمة "جمهورية" اسم مؤنث في اللغة الفرنسية[3] .

(1) Wikipedia, the free encyclopedia.
(2) Wikipedia, the free encyclopedia.

(3) المصدر السابق .

تخطو المرأة- الحرية إلى أمام بقميصها الممزق (معاناة النضال ضد الحكم الاستبدادي)، حافية القدمين (الفقر الذي يعم البلاد)، حاملة بيدها اليمنى الراية الوطنية (فرنسا)، وباليد الأخرى بندقية ذات حربة (مقاومة الاستبداد بالسلاح الناري وبالسلاح الأبيض). تسير الحرية بعد أن عبدت أجساد الثائرين (معالمهم غير واضحة أي أنهم من أبناء الشعب عامة) الذين سقطوا برصاص قوات النظام الملكي، الطريق إلى الأمام (المستقبل). وإلى جانب المرأة، يتقدم صبي حاملا السلاح (المشاركة في الثورة شملت الجميع صغارا وكبارا). يتحرك الصبي (رجل المستقبل) بخطوة مماثلة لخطوة الحرية والثورة (الأجيال القادمة تقودها الحرية).

يظهر إلى يمين الحرية رجلان تختلف ملابسهما وأسلحتهما، فالأول من الطبقة المتوسطة ويحمل بندقية، أما الثاني فهو من طبقة المسحوقين وسلاحه سيف مسلول. وفي عمق الصورة ترتفع سيوف ورايات الثائرين. أما في الجهة المقابلة فيظهر سجن الباستيل (رمز الاستبداد) وقد اندلعت فيه النيران.

لوحة ديلاكروا "الحرية تقود الشعب" بتمثال الحرية في نيويورك بالولايات المتحدة، وهو النصب الذي أهدته الثورة الفرنسية إلى الولايات المتحدة بعد خمسين سنة من عرض لوحة ديلاكروا. تحمل المرأة في تمثال الحرية شعلة الحرية بدلا من العلم الفرنسي، وتشبه كثيرا ملامح المرأة في اللوحة.

الثورة هي مثال للمجتمع المتخيل كما هو من خلال استخدام وسائل الإعلام المطبوعة لمناقشة رسالة سياسية. إنها توضح ما كان على فرنسا أن تجسده من أهداف، وليس بالإجراءات المتخذة لتحقيق الحرية من الظلم. لا يمكن نكران أن الطباعة كسلعة كانت العنصر الفعّال في تشكيل المجتمع المتخيل للوطنية الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر[1].

(1) Anderson, Imagined Communities. p 37.

الفصل السابع

الصــورة الفوتوغرافيـة

بين الحقيقة والخرافة

«هنالك اثنان في كل صورة فوتوغرافية: المصور والناظر»

أنسيل آدمز(*)

(1984 – 1902)

(*) أنسيل ايستون آدمز (1902-1984) : مصور أميركي ومن المدافعين عن البيئة، اشـتهر بصـوره الفوتوغرافيـة (الأسـود والأبيض) عن الغرب الأميركي والمتنزهات .

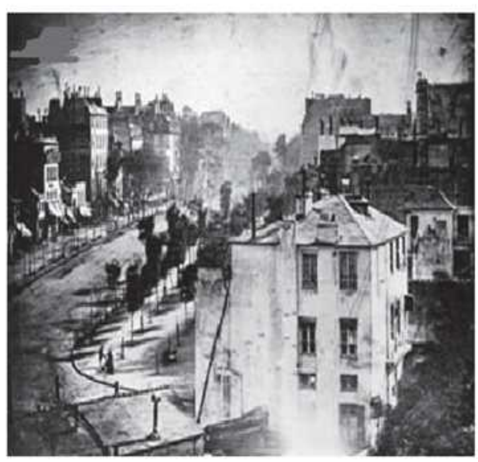
المحاولات الأولى

كلمة "فوتوغراف" مشتقة من الكلمات اليونانية "فوتو" ومعناها "الضوء"، و"غرافين" وتعني الرسم أو الكتابة. أشاع كلمة "فوتوغراف" العالم "السير حون هيرشل" عام 1839. لقد بدأت محاولات التصوير الفوتوغرافي في العشرينيات من القرن التاسع عشر، وكانت حصيلة اختراعات تقنية متعددة، ففي القرن الخامس والرابع قبل الميلاد، وصف الفيلسوف الصيني "مو تي" والفلاسفة الإغريق، أمثال أرسطو وإقيلدس، ثقب صندوق الكاميرا الصغير[1] .

أما العالم العربي الحسن بن الهيثم (965- 1040م) فقد وصف في كتاباته ما يمكن أن يطلق عليه "حجرة الكاميرا" (الاختراع الذي قاد إلى اختراع الفوتوغراف). ومسودات هذه الكتابات موجودة في مكتبة دائرة الهند بلندن.

وورد ذكر حجرة الكاميرا في كتابات ليوناردو دافنشي (1452-1519م)، ولعله قد استخدمه لفهم المزيد عن المنظور[2] .

توالت فيما بعد محاولات كثيرة لاختراع الفوتوغراف باستخدام المواد الكيماوية. وفي صيف عام 1827، قدم الفرنسي "جوزيف نايسفور نيبسي" أول صورة فوتوغرافية، لكنها كانت للعرض أو للرسم، ولم يكن في المستطاع طبعها. وعند وفاته، ترك نيبسي نتائج بحوثه إلى مواطنه الفنان



(24) أول صورة فوتوغرافية

(1) Wikipedia, the free encyclopedia.

(2) Washington University in St. Louis/ http:// epsci.wustl.edu/~mcguire /camera _obscura .

والكـيماوي "لـويس داغيـور" (1787-1851) الـذي اسـتطاع عـام 1839 أن يطـوّر طريقـة في التصـوير الفوتوغرافي سميت باسمه(1) .

الصورة (رقم 24) التقطها داغيور في أوائل عام 1839 وعنوانهـا "شـارع المعبـد" (Boulevard du Temple)، في باريس، وهي أول صورة في العالم يظهر فيها شخص[2] .

الصورة لشارع مزدحم، ولأن حركة المرور أسرع من الكاميرا فلم تظهر المركبات في الصورة، ما عـدا الشخص الذي يظهر في أسفل الزاوية اليسرى من الصورة وهو يقف ليصبغ حذاءه.

اكتشف داغيور أن تعريض الفضة لبخار اليود قبل عرضها للضوء، ومن ثم إلى أبخرة الزئبق بعـد التقاط الصورة، يجعلها صورة كامنة. قام بعد ذلك بغسل اللوحة النحاسية المطليـة بالفضـة في حـوض من الملح، فثبتت الصورة. وهذه الطريقة ما زالت مستخدمة في صور "البولارويد"[3] .

كان للتصوير الفوتوغرافي، منذ لحظة ولادته، طابع مـزدوج، كوسـيط للتعبـير الفنـي، وأداة علميـة قوية، وشجع اختراع داغيور كلا الجانبين. ولم تبق مـن صـور داغيـور سـوى صـور قليلـة بعـد أن شـب حريق في مختبره في مارس 1839[4] .

في الوقت الذي أعلن فيه داغيور اختراعه، كان الإنجليـزي "هـنري فـوكس تـالبوت" (1800-1877) قـد وصل إلى مراحل متقدمة لاختراع النسخة السالبة للصورة. لكن تالبوت لم ينل شعبية داغيور بسبب مطالبته بمبالغ كبيرة مقابل اختراعه[5].

(1) المصدر السابق .

(2) Wikipedia, the free encyclopedia, History of photography.

(3) Wikipedia, the free encyclopedia, History of photography.

(4) Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art / www. metmuseum. Org.

(5) المصدر السابق .

اشتهر أيضا المصور الأميركي "ماثيو برادي" (1822- 1896)، ويعتبر أبا التصوير الصحفي. ومن الصور التي خلدت اسم برادي، صور أبراهام لنكولن، ومارك توين، ووالت ويتمان، وأدغار ألن بو[1] .

وفي القرن العشرين تسارعت التطورات التقنية في مجال التصوير الفوتوغرافي حتى وصلت ما نشهده اليوم من صور تسجل بدقة عالية وحساسية بالغة الأشياء الثابتة والمتحركة.

خرافة حقيقة الصورة

الصورة الفوتوغرافية مثل بقية الصور البصرية التي تنتجها أجهزة ميكانيكية والتي صممت لتسجيل الواقع، إلا أن الصورة الفوتوغرافية تشارك بعض الحقيقة كي تعرض لنا نسخة غير آنية للواقع، لكن مفهوم حقيقة هذه الصورة هو خرافة؛ لأنها ليست تسجيلا موضوعيا للواقع، بل هي نتاج اختيار بشري، ومكونات منتقاة، ومعالجة بطريقة ماهرة لا تقل عن أي شكل آخر من أشكال التمثيل. لهذا السبب لا تزال قيمة حقيقة الصورة الفوتوغرافية محل نقاش تصاعد مع تطور تقنية الصورة الرقمية (ديجتال) التي جعلت من السهل جدا معالجة الصورة الفوتوغرافية[2] .

يقول الرسّام والروائي والناقد الفني جون بيرغر : "الصور الفوتوغرافية هي ما تذكرنا بما ننساه. وهي في هذا على النقيض من اللوحات الفنية. اللوحات الفنية تسجل ما يتذكره الرسّام. ولأن كل واحد منا ينسى أشياء مختلفة، فالصورة، أكثر من اللوحة الفنية، تغير معناها وفق من ينظر إليها[3]" .

(1) A Brief History of Photography/http://www.eyeconart.net/history/photography.

(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 16.

(3) http://www.photoquotes.com/showquotes.aspx?id=76&name=Berger,John.

إن الصورة، في الحقيقة، ليست هي الواقع، وإنما صاحبت الواقع عبر تاريخها؛ لأن إبداع صورة من خلال عدسات الكاميرا يتضمن إلى حد ما الاختيار الذاتي من خلال الانتقاء والانطباع الشخصي.

هنالك أنواع من الصور تسجل من دون تدخل الإنسان. في كاميرات المراقبة، مثلا، ليس هناك من يقف وراء الكاميرا ليقرر ماذا وكيف يلتقط صورة حدث معين، مع أننا نعرف جيدا أن شخصا ما قد برمج الكاميرا لتسجل ما يحدث في جزء محدد من المكان، مثل هذه الكاميرات الآلية صممت للأسواق التجارية، وكذلك لغايات جمالية، مثل تركيز بؤرة العدسة الذي تتولاه الكاميرا نفسها، ووضع مصمموها إمكانياتها على قواعد اجتماعية وجمالية كاللون وعمق التركيز[1] .

كل الكاميرات المنتجة للصور، سواء كانت للتصوير الفوتوغرافي، أو السينمائية، أو الإلكترونية أو الرقمية، تحمل إرث الصور الثابتة، التي تعتبر تاريخيا ممارسة أكثر موضوعية من الرسم. آلات التصوير جمعت معا الموضوعية والذاتية[2] .

التصوير الفوتوغرافي، كتقنية يمر فيها انعكاس الضوء على الأشياء في العدسات ليسجل بصمته على وسيط مثل مركبات الفضة (أو رقيقة رقمية في التصوير الفوتوغرافي الرقمي)، تطور في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر، عندما هيمنت مفاهيم الفلسفة الوضعية التي رأت أن المعرفة العلمية هي وحدها الجديرة بالتصديق. آمن أصحاب الفلسفة الوضعية بأن الماكينة كانت أهلا للاعتماد عليها أكثر من الإدراك الحسي البشري أو يد الفنان في إنتاج دليل تجريبي. بدا التصوير الفوتوغرافي ملائما لنمط تفكير الوضعيين؛ لأنه طريقة إنتاج تمثيل الواقع من خلال جهاز تسجيل ميكانيكي (الكاميرا) أكثر من ذاتية عين العالم ويده. كانت كاميرا

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 16.

(2) المصدر السابق .

التصوير الفوتوغرافي تُفهم في مضمون الفلسفة الوضعية، على أنها أداة علمية لتسجيل الواقع بدقة كبيرة[1] .

منذ منتصف القرن التاسع عشر، كان هنالك جدال مع وضد فكرة أن الصورة الفوتوغرافية موضوعية في تقديم العالم الواقعي من دون تحيز. بعض المدافعين عن التصوير الفوتوغرافي يرون أن الكاميرا تقدم العالم في منظور منفصل عن الذاتية، خاصة وجهة نظر الإنسان؛ لأن الصورة تتكون داخل الجهاز. أكد آخرون أن دور التصوير الفوتوغرافي هو عملية ذاتية الاختيار، والتركيب، والإضاءة ، والمنظر. هذا الجدال تكثف مع ظهور الصور الرقمية[2] .

تعتبر الصورة الفوتوغرافية غالبا نسخة غير آنية لعالم الواقع، أثرا من الواقع يعلو سطح الحياة، ودليلا على الواقع. استخدمت الصورة الفوتوغرافية لإثبات أن شخصا ما كان حيا في زمن ومكان محددين من التاريخ، كصور المفقودين أو أسرى الحروب.

لاحظ رولان بارت، كما ذكرنا من قبل، أن الصورة الفوتوغرافية، على خلاف الرسم، تجمع بشكل لم يسبق له مثيل بين ما هو هنا الآن (الصورة) وما كان هناك (الموضوع، الشيء، المكان). هذا الاقتران مبني على خرافة حقيقة الصورة. عندما تُقدم صورة ما كوثيقة في ساحة القضاء، فهي غالبا ما تُقدم كما لو كانت برهانا غير قابل للنقاش على أن حدثا معينا وقع بطريقة معينة في مكان معين. استخدم بارت مصطلح "studium" (السلطة الفكرية) لوصف حقيقة وظيفة الصورة الفوتوغرافية هذه. يشير نظام "السلطة الفكرية" إلى قابلية الصورة الفوتوغرافية في الحصول على تقدير أبعد لما تحمله الصورة[3] .

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 16.

(2) المصدر السابق .

(3) المصدر السابق .

إن حقيقة قيمة الصورة، في قاعات المحاكم مثلا، هي موضع شك وجدال كدليل، حول ما يمكن أن تبينه تلك الصور من "حقائق" مختلفة. وهذا هو المقصود بالإشارة إلى حقيقة الصورة كخرافة. أشار بارت إلى حقيقة الصورة الفوتوغرافية كخرافة ليس لاعتقاده بأن الصورة لا تقول الحقيقة، بل لأنه اعتبر الحقيقة متأثرة ثقافيا دائما، وليست صافية وغير خالية من تأثير العوامل الظرفية. ليست هنالك حقيقة واحدة، في مفهوم بارت، يمكن تعريفها خارج خرافة إيدولوجيات التعبير الثقافي(1) .

الصور هي أيضا أشياء نستثمر فيها مضمونا عاطفيا عميقا. إنها إحدى الوسائل التي من خلالها نتذكر الأحداث، تستحضر لنا شخصا غائبا، وتبعث فينا الشوق لشخص فقدناه، أو شخص نرغب في رؤيته لكن لم يسبق لنا أن رأيناه أو التقينا به. الصور ضرورية لتذكيرنا بما نود تذكره، لكنها أيضا تساعدنا على نسيان تلك الأشياء التي لم نصورها.


(25) طبيعة هادئة

الصورة (رقم 25) تعكس الطبيعة الهادئة للمكان، فأهم ما يسترعي النظر فيها هو البحر والرمال. التقطت هذه الصورة في جزيرة (فريزر) في أستراليا، وهي أكبر جزيرة رملية في العالم، وهي المكان الوحيد الذي تنبت فيه الأشجار في الرمال. وبسبب هذه الميزة اعتبرت هذه الجزيرة ضمن لائحة التراث العالمي. وضعية القارب تدل على استراحة الصياد، فالوقت كان عند غروب

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p17.

الشمس. دلت دراسات علمية على أن عمر الجزيرة هو ثمانية ملايين سنة، وسكنها الأبورجنيز (سكان أستراليا الأصليون) أكثر من خمسة آلاف سنة، معتمدين على ينابيع الماء وصيد السمك وعلى أشجار الجوز والفاكهة. اكتشفها القبطان المشهور جيمس كوك، لكنها سميت باسم فريزر لأن سفينة تعود لسيدة تدعى "أليزا فريزر" كانت قد تحطمت على شواطئ الجزيرة. تجذب المياه الدافئة المحيطة بالجزيرة الحيتان والدلافين والسلاحف الكبيرة، فأصبحت الجزيرة مقصد السياح[1] .

موت الصورة الفوتوغرافية القديمة

كان الموت جزءا من الحياة اليومية في القرن التاسع عشر بطريقة من الصعب أن يتصورها الناس في أيامنا هذه. كان الموت يحدث في البيوت وليس في المستشفيات، وكان مشهدا عاما يحضره الأصدقاء إلى جانب أفراد العائلة، ومع ارتفاع معدلات وفاة الرضع، وانخفاض متوسط العمر، لم تكن خسارة العائلة لأفراد منها أمرا غير مألوف. كانت العائلات الأوروبية في ذلك القرن تأتي بالمصور الفوتوغرافي كي يلتقط صورة لفقيدها قبل بدء مراسم الدفن، وتوضع الصورة بعد ذلك على شاهدة القبر[2] .

بعد قرن ونصف من قيام الصورة الفوتوغرافية بتسجيل الأحداث وحفظ الذكريات، واجهت الموت في الثمانينيات من القرن العشرين حين زاحمتها إمكانيات الحاسوب وتطور التصوير الرقمي، لتصبح عمليات غسل الفيلم وتحميضه مجرد ذكريات. أصبح بالإمكان تصوير مشهد لا وجود له من دون تزييف الصورة، ففي أوائل عام 1982، أعلنت شركة المؤثرات الخاصة (لوكاسفيلم) أن عملها تضمن

(1) http://blue-dogphotography.blogspot.com.

(2) Mirzoeff, Nicholas, An Introduction to Visual, Routledge,2003, p 73.

وضع "نهاية الصورة الفوتوغرافية كدليل لأي شيء"، بالإضافة إلى إمكانية إضافة عناصر جديدة إلى المشهد، ويمكن التلاعب بكل عنصر في الصورة من لون وسطوع وتركيز[1] .

إن برامج مثل (Adobe Photoshop) تتيح لمستخدمها التلاعب بالصورة بالشكل الذي يريده، وهذه البرامج رخيصة الثمن وغالبا ما تكون ضمن معدات أجهزة الحاسوب. لم تعد الصورة الفوتوغرافية دليلا على الواقع. إنها افتراضية، مثل كل وسائل الإعلام البصرية فيما بعد الحداثة، من التلفزيون إلى الحاسوب.

(1) Mirzoeff, Nicholas, An Introduction to Visual, Routledge,2003, p 88 .

الفصل الثامن

«القريــة العالـميـة»

الأمثلة والسمات الإيجابية والسلبية

«التكافل الإلكتروني الجديد يعيد صياغة العالم في صورة قرية عالمية»

مارشال ماكلوهان

(1980 - 1911)

مصطلح «القرية العالمية»

أثرت التقنيات الإلكترونية في إحساسنا وشكلت معرفتنا ونمط حياتنا اليومية من الصباح الباكر حتى أواخر الليل. نقرأ الصحف، نجيب على نداءات الهاتف النقّال، نستمع إلى راديو السيارة لنعرف حالة الطرق. تكيف عملنا مع استخدام الحاسوب والإنترنيت. نشاهد في المنزل نشرات الأخبار عبر القنوات الفضائية، ونقرأ رسائلنا على البريد الإلكتروني. إن وسائل الإعلام ذات التقنية الإلكترونية أصبحت تشكل ثقافتنا. لا نعرف بالدقة كم هو تأثير هذه التقنية؛ لأننا نعيش فيها ومن خلالها، وكما يقول ماكلوهان : "لا تعرف السمكة بوجود الماء إلا بعد أن تخرج منه"[1] .

أصبح بإمكان الناس من مختلف بلدان الدنيا في الشرق والغرب الاتصال فيما بينهم بالصوت والصورة وبسهولة من خلال تقنية الاتصالات. أصبح العالم وبفضل "الترابط الإلكتروني" قريبا وصغيرا، أو بعبارة ماكلوهان "قرية عالمية".

"القرية العالمية" مصطلح استخدم لأول مرة من قبل الرسام والمؤلف الإنجليزي "وينام لويس" في كتابه "أميركا والإنسان الكوني" (1948)[2]، لكن المفكر والمنظّر الكندي هربرت مارشال ماكلوهان (1911-1980) وظّف هذا المصطلح للإشارة إلى (السبل التي يمكن بها لوسائل الإعلام ربط الناس من جميع أنحاء العالم في مجتمعات موزعة جغرافيا، وبعث شعور جمعي بالقرية في نفوس الناس المنفصلين جغرافيا)[3] .

(1) McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, Routledge, 2005, p. 35.

(2) Edward, Paul, Wynham Lewis, Painter and writer, New Haven, 2000, p 4.

(3) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 443 .

كان ماكلوهان أول شخص جعل مفهوم "القرية العالمية" شعبيا، وأول من بيّن تأثيراته الاجتماعية. اعتقد ماكلوهان أن العالم أصبح وبشكل سريع "قرية عالمية" حيث يتصل البشر فيما بينهم بالطريقة التي تتواصل بها المجتمعات القبلية، ولكن بطرق متقدمة جدا، و"القرية العالمية" هي فترة تاريخية وليست مكانا. يؤكد "ماكلوهان" في كتابيه المشهورين "مجرة غوتنبرغ" و"فهم وسائل الإعلام" أن "الترابط الإلكتروني" يصنع العالم في صورة "قرية عالمية"، وتقنية الطباعة تصنع الشعب، والتقنية الكهربائية تصنع الجماهير، والشعب يتكون من أفراد منفصلين يدورون حول وجهات نظر منفصلة ثابتة[1] .

مفهوم "القرية العالمية" يعني تجاوز الحدود السياسية (المفترضة) وخلق مجتمع جديد يقوم على شبكة عالمية. نطلق وجهة النظر هذه من حقيقة أن الحدود الوطنية قد تم تجاوزها، ولم يعد هنالك أيضا أمكنة لم تُعرف جغرافيا. الإنترنيت، فضلا عن بقية وسائل الاتصال، وتطور وسائل النقل، والحرب، قد ساهم في عملية تجاوز الحدود الإقليمية، وكلها تشترك في تعريف القرية العالمية: انتشار الشركات الرأسمالية وتكثيف العلاقات الاجتماعية من سمات العولمة[2] .

يطرح الباحث الفرنسي "فرنسيس بيساني" أسئلة مهمة: هل هناك أية حدود جديدة كونتها شبكة الإنترنيت ومنطق العولمة؟ ما الذي يجعل هذه الحدود الجديدة مختلفة عن تلك القائمة الآن؟ هل الإنترنيت جزء من "الثورة الرقمية" التي تحول مسير الإنسانية؟ وهل حقا يمكن اعتبار اختراعات هذه الثورة مثل اختراع النار لأول مرة كما يرى مؤيدو العولمة؟[3]

(1) McLuhan, Marshal & Quentin Fiora, The medium is the message, Penguin, 1967, p 68.

(2) Giddens, Anthony. The Consequences of Modernity. Stanford, 1990. p 64.

(3) www.isoc.org/inet97/proceedings.

إن مفهـوم "الحـدود العالميـة " يعني أن الحدود، المحلية والوطنيـة، أو الدولة القوميـة، أو نظـام الـدول القومية ، لم يعد مهما ، فالعـالم الآن مشـمول بحـدود العالميـة ولـيس غيرهـا . هـذا يعنـي أن الأحـداث لم تعد محصورة في دولة أو منطقة، بل هي جزء من تركيب العـالم ، وبالتـالي جـزء مـن حـدود النظـام العـالمي، وهـذا ينطبـق أيضـا عـلى النظـام القديم للدول، وإلى حد ما على المجتمعات الزراعية[1] .



(26) مهرجانات التسوق من معالم القرية العالمية

إن من السمات الأساسية للعولمة حقيقة أن الحدود لم تعد تلك التي تفصل دولة عن دولة أخـرى، أو سياجا ايدولوجيا مثلما كان عليه الستار الحديدي أثنـاء الحـرب البـاردة. الحـدود اليـوم هـي التـي تقطع ما بين المجتمعات، والقضايا المثيرة للنقاش تدور حول الطبقة والهوية الأثينيـة، والثقافـة، وقابليـة التكيف الثقافي والاقتصادي والسياسي، وكذلك التنقل، وحتى إنجاز متطلبات العولمة[2] .

يقترح مفهوم "القرية العالمية"، باختصـار وبسـاطة، عالمـا مـن دون تلـك الحـدود التي غلبت عليها ايدولوجيا الفروق الوطنيـة والشـوفينية. تشـجع "القريـة العالميـة"

(1) المصدر السابق .

(2) www.isoc.org/inet97/proceedings.

على الفكرة القائلة "كلنا من عالم واحد". الباحث "أرماند ماتيلارت" يؤكد أنها فكرة قديمة عززها مد أول "كيبل" بحري تحت القنال الإنجليزي عام 1851[1].

إن تحليل تأثيرات ومعنى القرية العالمية على الثقافات والمجتمعات يتم من خلال: الإنترنيت، السياحة، الشركات الرأسمالية.

تكمن المفارقة في ايدولوجيا "القرية العالمية" الداعية إلى مجتمع عالمي من دون فروق، في تشجيعها لتصاعد مطالب الأقليات والحركات الاجتماعية التي تعمل ضد مفهوم "القرية العالمية".

جزء من هذه المفارقة أن الإنترنيت يستخدم أحيانا لبث أفكار هذه الحركات، ومطالباتها بالدعم وإسناد نضالها، إلى آخره، لإحباط أية سيطرة من الدولة أو المؤسسات الأخرى[2] .

الصورة الأولى - الشركات الكبرى وعلاماتها التجارية

أدت عولمة تقنيات الاتصال إلى هيمنة الولايات المتحدة وثقافتها وشركاتها القوية على بقية دول العالم التي أصبحت سوقا مفتوحة للمنتجات الأمريكية، من ليفي، نايك، مكدونالد (الصورة رقم27)، كوكا كولا ، وأفلام هوليوود إلى طائرات البوينغ. يرى الكاتب الأميركي "جي. باسكال زاكاري" أن مفهوم "أمركة" أكثر ملاءمة من "عولمة". يقول زاكاري: "يفترض أن تكون العولمة "هات- و- خذ". لكن السوق الرأسمالية الحرة ووسائل الاتصال عالية التقنية، نحو الأفضل أو الأسوأ، حولت العالم إلى ثقافة واحدة"[3] .

(1)المصدر السابق .

(2) المصدر السابق

(3) Zachary, G. Pascal, Mother Jones, Jan/Feb 1999 issue .

تتدفق المفاهيم والأفكار والسياسات والصور كلها باتجاه واحد، من البلدان الصناعية إلى العالم الثالث. تخدم العولمة اقتصاديات الدول الغنية، أما الدول الفقيرة فتدفع ثمنا باهظا[1] .

جنت الرأسمالية الأميركية إيرادات ضخمة جدا بفضل وسائل الإعلام التي صنعت العولمة مع تطور النقل والانتقال.

إن معظم الشركات العالمية الكبرى، مثل "كوكا كولا"، بعلامتها ولونها الأحمر، و"مكدونالد" بأقواسها الذهبية (الصورة رقم 27)، امتدت في الأسواق العالمية في أواخر القرن العشرين، لتصبح رموزا للهيمنة الرأسمالية الأميركية. الصور التي تمثل هذه العلامات التجارية حملت وبشكل واسع معاني مشتركة يمكن قراءتها بسهولة في الثقافات والأماكن الجغرافية المختلفة.



(27) المنتجات الأميركية تغزو العالم بفضل الإعلام

أصبحت هذه العلامات تمثل أميركا. مثال على ذلك ما حدث عام 1999، عندما وضعت الولايات المتحدة تحديدات على استيراد الجبن الفرنسي، فقامت مجموعة من الفلاحين الفرنسيين بنهب مطعم محلي تابع لمكدونالد؛ لأنه في نظرهم يرمز إلى الولايات المتحدة، مع أن الأغذية السريعة لم تكن ضمن التحديدات[2] .

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p389.
(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 403.

كانت الصين حتى الثمانينيات من القرن الماضي تعتبر علامة "كوكا كولا" رمزا للثقافة الإمبريالية، لكنها بدأت تستوردها لترمز للصين الحديثة وللاستفادة من حرية التجارة أكثر من كونها رمزا للإمبريالية[1] .

الصورة الثانية - تناسخ برامج التلفزيون وتعدد المدن السينمائية

هنالك عدد من الأطر التي يمكننا من خلالها تتبع الطرق المعقدة التي تنتج بها الثقافة الشعبية وانتقالها عالميا. ومع أن النتاجات الثقافية تبدو وطنية، مثل أفلام هوليوود، لكنها تعمم عن طريق الشبكات العالمية. ينطبق هذا على سينما هونغ كونغ، ومسلسلات تلفزيون البرازيل والمسلسلات التركية حاليا، إلى سينما بوليوود الهندية، فكل هذه المراكز تنتج ثقافة شعبية، لكنها كسبت جمهورا عالميا وتوزع عبر شبكات عالمية.

ومثلما تتبادل سينما هوليوود وهونغ كونغ التأثير، أثرت هوليوود و"بوليوود" كل واحدة في الأخرى. و"بوليوود" هو الاسم الذي يطلق على صناعة الفيلم في مومباي (الاسم الجديد لبومباي) بالهند، والخطأ الشائع هو إطلاق الاسم على كل السينما الهندية، وفي الحقيقة أن بوليوود جزء من صناعة السينما الهندية[2] .



(28) نسخة عربية لبرنامج عالمي

تعتبر "بوليوود" أكبر منتج للأفلام في الهند ومن أكبر مراكز السينما في العالم. وفي السنوات الماضية من هذا العقد، بدأت

(1)المصدر السابق .

(2) Wikipedia, the free encyclopedia.

بوليوود بالتأثير على الأفلام الموسيقية في العالم الغربي، وبدأت الآلات الموسيقية الهندية تدخل في موسيقى الأفلام الأميركية. مخرج فيلم "رولان روج" (2001) أعلن أن موسيقى فيلمه مستوحاة من أفلام بوليوود الموسيقية، وقد شجع نجاح الفيلم على استخدام الموسيقى الهندية في عدد من الأفلام الأميركية التي تنتجها هوليوود. أما أغاني أفلام بوليوود الموسيقية فيؤديها مغنون محترفون لا يظهرون في الأفلام لكن الممثلين يحركون شفاههم وكأنهم هم المغنون[1] .

أما عن التلفزيون، فهنالك برامج تلفزيونية نشأت أصلا في هولندا وبريطانيا، لكنها عبرت حدودها لتباع في المحطات الأخرى بإنتاج محلي، مثل برنامج "من يريد أن يكون مليونيرا؟" أو "من سيربح المليون؟" بنسخته العربية (الصورة رقم 28). يخصص هذا البرنامج للفائزين جوائز نقدية ضخمة إذا ما استطاع المشارك تقديم إجابات صحيحة عن 15 سؤالا (في بعض النسخ 12 سؤالا)[2] .

حقوق البرنامج تملكها شركة الإنتاج اليابانية "شركة سوني للصور التلفزيونية". تصل الجائزة في النسخة البريطانية إلى مليون جنيه إسترليني، كما تقدم معظم النسخ العالمية ما يعادل المليون من عملاتها المحلية. أما في الولايات المتحدة، فقد تم تغيير الجائزة وجعلها سنوية. وبسبب شعبية البرنامج، نال المقدمون شهرة واسعة، منهم الإنجليزي "كريس تارانت"، واللبناني "جورج قرداحي".

الصورة الثالثة - تعدد مراكز الثقافة في العالم

كان للعولمة تأثير هائل على إنتاج الفن وعرضه وتوزيعه، كما تزايد استخدام الفن كشكل للثقافة السياحية. أصبح الفن كرأسمال ثقافي، عاملا في تحول المراكز الحضرية

(1) المصدر السابق .

(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 403.

إلى مدن ما بعد الصناعة. ومن الأمثلة على هذا مباني المتاحف، حيث راحت الدول تخصص أموالا ضخمة لإنجاز تصاميم غاية في الحداثة والفن المعماري[1] .

ازداد استخدام المتاحف لخلق صورة المراكز الحضرية كأماكن للاقتصاديات العالمية النشطة في أوروبا وآسيا والولايات المتحدة. وفي العقدين الأخيرين، ظهر هذا الاتجاه في منطقة الشرق الأوسط، وبالتحديد في دولة الإمارات العربية المتحدة[2].

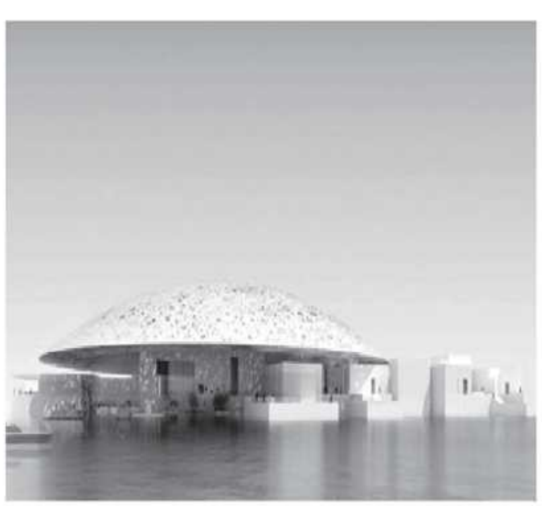
لقد وافقت الحكومة والبرلمان الفرنسي على إقامة متحف «لوفر أبو ظبي» (الصورة رقم 29)، وجاء القرار ثمرة اتفاق بين باريس والإمارات. يقام المتحف ضمن مجمع ثقافي في جزيرة السعديات قبالة أبو ظبي ويفتتح عام 2012 ، ويتضمّن صالة عرض مساحتها ألفا متر مربع، مصممة لاستقبال أربعة عروض مؤقتة سنويًّا بعد أن تتولى فرنسا تصميمه وتنفيذه. ويستعير المتحف الجديد تسمية «لوفر» على أن تنقل إليه أعمال فنية من متاحف فرنسية في مقدمتها المتحف المذكور، وذلك لفترات تتراوح بين ستة أشهر وعامين. ويتضمن الاتفاق نقل هذه الأعمال على مدى عشرة أعوام بحيث تبدأ العملية بثلاثمائة عمل لتنخفض إلى 250 ثم إلى مائتين. وتبلغ مدة الاتفاق ثلاثين عاما وعلى الإمارات دفع نحو مليار يورو ، منها أربعمائة مليون لمتحف اللوفر و550 مليونا لوكالة متاحف فرنسا[3] .

من المقرر أن تحتوي المنطقة الثقافية على خمس مؤسسات ثقافية رئيسية، من تصميم أربعة من كبار المصمِّمين المعماريين في العالم وهي: متحف "غوغينهايم" من تصميم فرانك غيهري و"المتحف البحري" من تصميم تاداو آندو و"متحف اللُّوفر" من تصميم جين نوفيل ومركز الفنون من تصميم العراقية زهاء حديد، كما ستحتضن المنطقة متحفا وطنيا وعددا من الأجنحة الفردية والساحات المفتوحة.

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 417.

(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 417.

(3) http://www.gulf-life.com/2007/11/01/ar-whose-history-is-it-anyway.


(29) لوفر آبو ظبي

ستكون الوكالة العالمية للمتاحف الفرنسية مسؤولة عن الإشراف على المفهوم العام ، ومراقبة عملية البناء ، وتعريف وتطوير وتنفيذ السياسة العلمية للمتحف ، وتنظيم الاستعارات من المجموعات الفرنسية ، وتنسيق الأمور المتعلقة بنظام المتحف ، والبرمجة والمساعدة في التوظيف والتدريب المِهني لموظّفي المتحف ، وتطوير استراتيجية امتلاكٍ لبناء مجموعة المتحف الخاصة وغيرها. قامت الوكالة أولا بتغطية الموقع بقُبَّة ضخمة مصنوعة من شبكة من النقوش المختلفة المتشابكة لتُكوّن سقفا شفّافا، تسمح بمرور نور ساحر متشتّت إلى الفراغ، كما في العمارة العربية التقليدية العظيمة[1] .

كانت حصة الأسد من الأعمال الفنية المهمة في العالم من نصيب المؤسسات الثقافية في أوروبا وأميركا الشمالية. كان على الراغب في رؤية هذه الكنوز العالمية أن يشد الرحال إلى مدن مثل باريس ونيويورك. يبلغ عدد زوار متحف اللوفر، مثلا، سنويا أكثر من ثمانية ملايين زائر. ولكن مع عملية بيع الامتيازات، اقترب مركز الثقافة في العالم من نهايته. فلم تعد الأعمال الفنية حكرا على اللوفر ومتحف المتروبوليتان في نيويورك ومتحف برلين في ألمانيا، بل سيراها الناس في أبو ظبي أيضا ليتمتعوا برؤية "الموناليزا" لليوناردو دافنشي، و"الحرية تقود الشعب" لديلاكروا.

(1) http://www.swissinfo.ch/ara/search.

إن دولة الإمارات العربية لا تريد الاكتفاء بدورها كمركز لتصدير النفط، ولا بمركزها التجاري والاستثماري، بل تريد أن تعزز اقتصادها بأن تكون واحدة من الدول التي يؤمها السياح من كل أنحاء العالم.

إيجابيات «القرية العالمية» وسلبياتها

أثارت العولمة، وما زالت، نقاشا واسعا في وطننا العربي حول آثارها السلبية على البلدان العربية، إلا أننا هنا نتناول من العولمة ما يتعلق بوسائل الإعلام، وسنتعرض بعد ذلك لبعض جوانبها الإيجابية وبعض جوانبها السلبية. إنها تعني، وباختصار شديد "تكثيف العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية عبر الحدود"[1] .

في الحديث عن الجوانب الإيجابية في مجال وسائل الإعلام، لا بد من تأكيد أن مارشال ماكلوهان كان محقا عندما علّم قراءه أن يتعاملوا جديا مع وسائل الإعلام كعوامل مهمة في التغيير في وقتنا الحاضر. لقد لاحظ ماكلوهان كيف أن الكثير من أشكال الثقافة مع وعينا قد أذيبت في شكل من المعلومات[2] .

السمة الإيجابية الأخرى لنظرية ماكلوهان أن ماكلوهان كان أول منظّر يثوّر التحليل الأكاديمي للتلفزيون مع نموذجه المكاني "القرية العالمية". أكد ماكلوهان أن التقنيات ليست فقط وببساطة مجرد اختراعات يستخدمها الناس، بل هي وسائل يعاد اختراع الناس بها[3] .

تتغلغل أفكار ماكلوهان عبر الطريقة التي نفكر بها داخل القرية العالمية عن التقنية ووسائل الإعلام ، إلى حد أننا لم نكن واعين بالتأثير الثوري لمفاهيمه عندما

(1) http://socyberty.com/issues/the-internet-and-globalization.

(2) Durham, Meenakishi & Douglas M. Kellner. Media and cultural studies, Blackwell,2006, p92.

(3) Hourigan, Niam. Escaping in the global village, Lexington,2003, p 42.

ظهرت أول مرة. قدّم ماكلوهان فكرة متكاملة عن الجهاز العصبي ليشبه به جزءا من ثقافتنا الشعبية. وعندما ظهر الإنترنيت لم يكن أقل متعة، لكنه لا يزال وإلى حد ما ضمن النظام الطبيعي للأشياء. لقد اعتبر الباحث توم وولف عمل مارشال ماكلوهان لا يقل أهمية ثقافية عن أعمال داروين وفرويد(1) .

أما الجوانب السلبية في "القرية العالمية" التي يوصف بها الحاضر الآن فهي أنها لا تساعد القارئ على فهم الطرق التي خلقت بها العولمة عدم المساواة بين الذين يكدحون والذين لا يفعلون شيئا(2) .

من هذه الجوانب ما تتعرض له البلدان النامية من إهمال وكونها أصبحت مستوردة فقط للثقافات الأميركية والغربية مثلما هي سوق لبضائع الدول المتقدمة، وهذا يعود إلى عدم قدرة تلك البلدان على المنافسة مع تقنيات وسائل الإعلام الغربية وانتشار صحون التقاط القنوات الفضائية وشبكة الإنترنيت(3) .

يعتقد كثير من الكتاب والدارسين أن أفكار ماكلوهان لم تكن منطقية بما فيه الكفاية. ويرى آخرون أن التقليل من أهمية "مضمون" الرسالة لصالح "سياق" وسائل الإعلام ، يشكل تهديدا للحضارة(4) .

وأشار بعضهم إلى أن قرية ماكلوهان العالمية لا تقوم على المساواة، وأن المنظّر الكندي قد قبل أن تهيمن الثقافة الأميركية على العالم الجديد؛ لأن أميركا هي المجتمع الأكثر تقدما تقنيا في هذا الوقت. وأشاروا أيضا إلى أن مدينة ماكلوهان هي

(1) McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, Routledge 2005 p 2.
(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 246.
(3) http://socyberty.com/issues/the-internet-and-globalization.
(4) McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, p 4.

العالم، وبسبب هذه المدينة وليس لعدم دقة فهم ماكلوهان لذلك العالم، أصبحت الولايات المتحدة وبسبب قيادتها للتقنيات الإلكترونية، بيئة العالم الجديد [1] .

يلاحظ "بول غروسويلر" أن ماكلوهان كان يستشهد غالبا في كتاباته ومحاضراته بالفنانين وليس الدارسين، متفاديا التحقيقات العلمية لمزاعمه ، إضافة إلى تحفظه وعدم رغبته في أن يكون ضمن الحركة التي صورها. ويلاحظ غروسويلر أيضا أن ماكلوهان كان يقرأ أقل كدارس، وأكثر كمتنبئ بمستقبل التقنية، وأن منهجيته وضعته في مصافّ الشعراء وليس في العلم التجريبي[2] .

التقنية، التي كان ماكلوهان حساسا تجاهها، تحركت مثل صاحب أملاك جشع وجزأت القرية العالمية إلى عمارات، وأصبح العالم أقل من قرية قبلية وأكثر كبنايات تضم شققا حضرية حيث الناس في تلك العمارات المتجاورة لا يستطيعون تمييز أحدهم عن الآخر[3] .

هذه الملاحظات تعكس وجهات نظر مختلفة حول نظرية ماكلوهان "القرية العالمية". ومع ذلك فقد كان ماكلوهان، كما يصفه بعض الباحثين، نبي الإعلام الجماهيري والتأثيرات الاجتماعية لثورة المعلومات والاتصالات الإلكترونية، على الرغم من الانتقادات التي وُجِّهت لنظريته. كتب ماكلوهان ذات مرة يقول: "لستُ ناقدا ثقافيا لأنني لست كذلك. أنا بطريقة ما، أهتم بتصنيف الأشكال الثقافية. أنا أدرس ما وراء الطبيعة، أهتم بحياة الأشكال وبطرائقها المدهشة"[4] .

(1) Hourigan, Niam. Escaping in the global village, , p 43.

(2) Cyber Art Web, www.cyberartweb.org.

(3) Chesterton Review: the journal of G.K. Chesterton Institution 8.1 (1982).

(4) McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, p 1.

الفصل التاسع

الصــورة في السينمـا
ومحاولات تمثيل الواقع

« الفيلم كالحلم، الفيلم كالموسيقى. ليس هناك فن يعبر وعينا بالطريقة التي يفعلها الفيلم، إنه يتوغل مباشرة إلى مشاعرنا، ويغور عميقا في حجرات أرواحنا المظلمة »

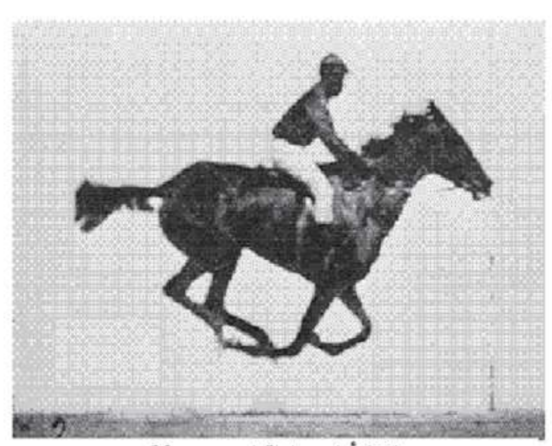
المخرج السويدي انغمار بيرغمن

(2007-1918)

البدايات

كانت السنوات الأولى من عمر الفيلم السينمائي سنوات تجريب في المحتوى والشكل وتوظيف المخترعات التقنية، ونقاش حول من يستعمل ويسيطر ويستفيد من الاختراعات. كان التحدي الأول هو تصوير حركة على شريط الفيلم.

كانت البداية رهانا وضعه مالك سكك الحديد المليونير الأميركي "ليلاند ستانفورد" (1824-1893)، مؤسس جامعة ستانفورد في كاليفورنيا، وحاكم كاليفورنيا آنذاك، وخصص له جائزة قدرها 25 ألف دولار، وهو مبلغ كبير جدا في ذلك الزمان. كان ستانفورد مع بعض أصدقائه ودار الحديث عن سباق الخيل، وأكد معظم الحضور أن الحصان يبقى على اتصال بالأرض مهما كانت سرعته. أما ستانفورد فاعتقد خلاف ذلك، مؤكدا أن حركة سيقان الحصان سريعة ، ومن المستحيل أن تلحظ العين ارتفاعه عن الأرض، ويحتاج إثبات ذلك إلى وسيلة لإبطاء حركته حتى يمكن دراستها. قاد ذلك الرهان إلى الصور المتحركة[1] .



(30) أول محاولة لصور متحركة

دخل المصور الإنجليزي "ادويرد مويبرج" (1830-1904) الرهان لإثبات ذلك، وحاول استخدام أساليب مختلفة لجعل مغلق العدسة (shutter) يتحرك بنحو أسرع، لكنه لم يتمكن في محاولته الأولى من تحقيق سوى 5 %

(1) Straubhaar & La Rose, communication media in the information age, Wadsworth, 2000, p 170.

من الثانية في سرعة المغلق باستخدام قطعتين من الخشب تنزلقان على التوالي وبسرعة. وبعد عدة سنوات عاود تجاربه ليحقق في عام 1878 سرعة 2000/1 من الثانية، وبعدها نجح في تصوير الحركة التي وضع ستانفورد الرهان من أجلها (الصورة رقم 30) ، وفاز مويبرج بالرهان الذي قدّم للعالم إمكانية تصوير الحركة على شريط الكاميرا[1] .

وضع مويبرج بمحاولته تلك حجر الزاوية الذي بنى عليه أديسون ومساعده نجاحهما في إنتاج أول فيلم ناجح. لقد استطاع توماس أديسون ومساعده توماس ديكسون في عام 1888 تصوير فيلم مدته 15 ثانية. وفي عام 1903 عُرض أول فيلم ذي قصة وحبكة وشخصيات، وعنوانه "سطو القطار الكبير" وصنعه وليامز س. بورتر، ونال شعبية واسعة[2] .

كانت معظم الأفلام التي ظهرت فيما بعد صامتة وبالأسود والأبيض ولمدة تتراوح بين 15 و25 ثانية، وتصور حوادث واقعية. وفي عام 1915، قدّم المخرج "غريفث" أول فيلم طويل معتمدا على ما وصلت إليه تقنية السينما، وهو فيلم "مولد أمة" (كانت مدته نصف ساعة) ويتناول أحداث الحرب الأهلية في أميركا، وقد ظل هذا الفيلم الأكثر شعبية مدة عشرين عاما، على الرغم من كونه عنصريا ويمجد دور عصابات "كو كلوس كلان" المشهورة بمجازرها بحق الأميركيين السود[3] .

اختارت شركات الإنتاج السينمائي الأميركية التي ظهرت بعد عام 1915 مدينة "هوليوود" بولاية كاليفورنيا لجودة مناخها وتوفر فضاء واسع لإنشاء الاستوديوهات .

(1) Agile Writer, http://www.agilewriter.com/Biography/Muybridge

(2) Straubhaar & La Rose, Communication media in the information age, p 170

(3) المصدر السابق ص 172 .

اضطر صانعو الأفلام إلى وضع نص الحوار مطبوعا على الفيلم ليفهم المشاهد قصة الأحداث، كما اضطر أصحاب دور العرض إلى استخدام شاشات كبيرة لتحسين الصورة.

مع بدايات تجارب السينما، لم تنقطع المحاولات لصنع فيلم ناطق. كان أديسون يعتقد أنه من الضروري أن يسمع الناس صوتا مسجلا مرافقا للعرض، لكن أصحاب استوديوهات التصوير لم يتحمسوا للاستثمار في مجال تقنية الصوت.

استطاع استوديو "وارنر برذرز" أن يسجل مع فيلم "مغني الجاز" (1927) مقاطع صوتية غنائية وموسيقية. وبعد نجاح تسجيل الصوت، انتهى العصر الذهبي للأفلام الصامتة[1] .

ازدهار السينما تسبب في قلة الإقبال على المسارح، فأغلق العدد الأكبر منها، وسنرى أن التلفزيون أدى إلى إغلاق الكثير من دور السينما.

الفكر والسينما

كتب "جيلوس ديليوز" (1925-1995)[2] قائلا:

"حدثت ثورة في الفلسفة التي سادت من عصر الرومان إلى "كانت"؛ لقد انعكس إخضاع الزمن للحركة، فالزمن توقف عن كونه قياسا للحركة العادية، وخلق لنفسه حركة معاكسة. لم يعد الزمن خاضعا للحركة، لكن الحركة خضعت للزمن. السينما أعادت التجربة ذاتها، الارتجاع ذاته في ظروف حركة أكثر سرعة.

(1) المصدر السابق ص 17.

(2)فيلسوف فرنسي كانت لأعماله في الفلسفة والأدب والسينما والفنون أصداء واسعة. من أشهر كتبه "الرأسمالية والشيزوفرنيا". كتب عنه ميشيل فوكو ذات يوم سيطلق على هذا القرن "القرن الديليوزي" .

http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze

أفسحت صورة الحركة فيما يسمى بالسينما الكلاسيكية المجال لـ "الـزمن-الصـورة" المبـاشرة.. توقـف الزمن عن أن يستمد من الحركة، وبدأ يظهر بنفسه مقـدما الحركـة الزائفـة، ومـن هنـا كانـت أهميـة الاستمرارية الزائفة في السينما الحديثة. لم تعد الصور ترتبط بقطع واستمرارية منطقية، بل أعيد ربطها بوسيلة "الاستمرارية الزائفة" والقطع غير المنطقي... ليس صحيحا القـول إن الصـورة السـينمائية هـي الحاضر. الحاضر هو ما تمثله الصورة، وليس الصورة نفسها، التي هي في السينما، مثلما في لوحة الرسم، لا تتشوش مع ما تمثله. الصورة في السينما هي نظام من العلاقات بين عناصرها"[1].

صورة السينما الجديدة - «المواطن كين»

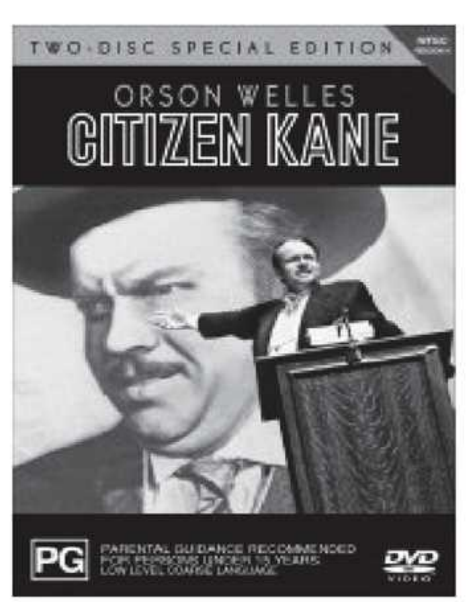
بدأ السينمائيون الأمريكان في الأربعينيات من القرن العشرين تقديم أفلام ذات قصص أكـثر عمقـا وتعقيدا، وأقل انهزامية، وأكثر ظلامية ، وأقل تفاؤلا. وكان أبرز أفلام هذه الحقبة هـو فـيلم "المـواطن كين"، الذي أخرجه "أرسون ويلز" عام 1941. تناول الفيلم حيـاة إمبراطـور الصـحافة ويليـام رانـدولف هرست" (يقابله في زمننا هذا روبرت مردوخ).

ابتكر ويلز ولأول مرة التصوير من زوايا مختلفة غير مألوفة، وركّز على الظل واستخدام الإنارة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والتحكم بعدسة الكاميرا في الاقتراب والابتعاد (الزوم). أثنـى النقـاد على الفيلم، ورُشّح لتسع جوائز من جوائز الأوسكار، لكنه لم يحصل سوى على جائزة واحـدة هـي "السيناريو"، والسبب هو تدخل هرست الذي عرض عـلى الشركـة المنتجـة مبلـغ 800 ألـف دولار مقابـل إتـلاف نسـخ الفـيلم مـع أن الفـيلم لم يـذكره بالاسـم، وعنـد رفـض طلبـه، أوعـز هرسـت

(1) Deleuze, Gilles, Cinema: The Time-Image, Athlone, 1989, p 276.

إلى صحفه ومجلاته بعدم نشر أي شيء عن الفيلم، كما أثّر على نيل الفيلم الجوائز التي استحقها[1].

يعتبر "المواطن كين" واحدا من أهم الأعمال المبتكرة في تاريخ السينما. وفي عام 1997، وضع معهد الفيلم الأميركي هذا الفيلم ضمن قائمة أعظم الأفلام الأميركية التي أنتجت حتى ذلك الحين (1997)، وكذلك تبوأ الفيلم المكانة ذاتها في قائمة 2007. وفي آخر استطلاع أجراه معهد الفيلم البريطاني، احتل "المواطن كين" المرتبة الأولى على طول تاريخ السينما[2].



(31) ملصق فيلم "المواطن كين" عام 1941

حقق "المواطن كين" (الصورة رقم 31) تقدما سينمائيا في عدة نواحي فنية وتقنية، خاصة في استخدامه لتقنية عُرفت بالتركيز العميق، أي أن كل شيء يدخل في إطار الصورة، حتى الخلفية، ويدخل أيضا في بؤرة العدسة، على العكس مما كان سائدا في تصوير الأشخاص والأشياء في مقدمة بؤرة العدسة. تطلبت هذه التقنية إشراك الإنارة والتكوين ونوع عدسة الكاميرا لإنتاج التأثير المطلوب. تمكن ويلز بتقنية التركيز العميق من تصوير تداخل الأحداث، وأصبح مكان التصوير الطبيعي، أو مسرح الأحداث (Mise-en-scène) أكثر فعالية، مما يعطي

(1) Callow, Simon, "Orson Welles: The Road to Xanadu". Penguin, 1995, p. 484.

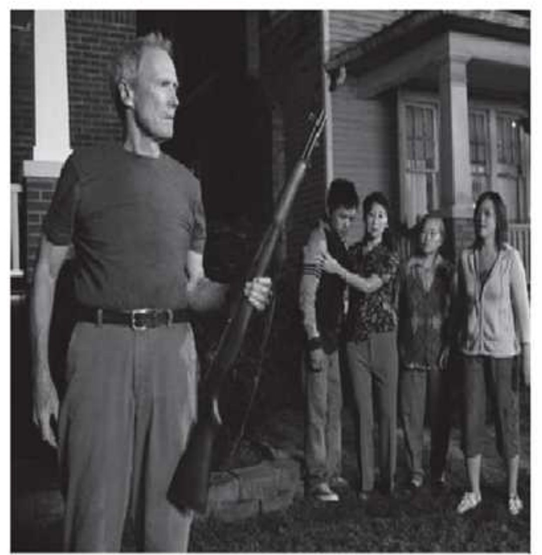
(2) Wikipedia, the free encyclopediahttp://en.wikipedia.org/wiki/Citizen_Kane.

المشاهد صورة واضحة عن المشهد وما يدور فيه. لقد قدّم فيلم "المواطن كين" لهوليوود إمكانيات سينمائية كبيرة[1] .

السينما والصورة المضادة للعنف - «غران تورينو»[2]

معظم ما تنتجه شركات الإنتاج السينمائي من أفلام يتمحور حول العنف حتى يصل هذا العنف إلى القتل المجاني. لكنني هنا أود الإشارة إلى واحد من الأفلام المضادة للعنف "غران تورينو".

تتضمن معظم أفلام هوليوود مشاهد عنف تصل أحيانا حد المبالغة ، فنشاهد شخوص الفيلم وهم يُسقطون بمسدساتهم ورشاشاتهم العشرات من الضحايا وكأنهم في أمكنة لا نظام فيها ولا قانون ولا حساب. مشاهد العنف هذه أصبحت مركز جاذبية للمشاهدين الشباب في دور السينما، وللصغار على شاشة الفضائيات في غياب مراقبة الوالدين. تزرع هذه الأفلام الخوف عند الصغار، وتقدم "نموذجا لا يعرف سوى منطق العنف بقوة خارقة" للشباب فتثير فيهم نزعة العدوان، كما تعطي فكرة أن لا حلول للمشاكل إلا بالعنف، وأن العنف لا بد أن يواجه بعنف يوازيه في القوة أو يزيد عليه.



(32) "غران تورينو" 2008

(1) Spark Notes, http://www.sparknotes.com/film/citizenkane.

(2) نُشر هذا العرض للكاتب في صحيفة "العرب" القطرية عام 2008.

لكن فيلم "غران تورينو" 2008 (الصورة رقم 32) يأتي معاكسا لهذا التيار الجارف، بل ويشق طريقه إلى قلب المشاهد وعقله مؤكدا أن ثمة حلولا أخرى للقضاء على العنف. لقد نجح "كلينت إيستوود" في تقديم نموذج "اللاعنف" مثلما وصل الذروة في تمثيله وإخراجه لهذا الفيلم الذي عدّه "المعهد الأميركي للأفلام" (American Film Institute) واحدًا من أهم عشرة أفلام لعام 2008، والغريب أن الفيلم لم يرشح لأية جائزة من جوائز الأوسكار لعام 2009، والسبب، كما يراه النقاد، أنه لم يضم كادرا جيدا سوى إيستوود. على الرغم من ذلك، حصل إيستوود على جائزة النقاد كأفضل ممثل لعام 2008. غير أن حرمان "غران تورينو" من الترشيح للأوسكار لا يمنع من كون هذا الفيلم عملا نادرا يبقى في الذاكرة لمدة طويلة.

هذه هي المرة الأولى التي يمثل فيها إيستوود منذ دوره كمدرب في فيلم "طفلة المليون دولار" الذي نال عنه جائزة الأوسكار في الإخراج. أما في "غران تورينو" فلعب إيستوود دور "والت كوالسكي"، المحارب القديم الذي خاض الحرب الكورية، ومصلح السقوف والنوافذ، الأرمل، كثير الملل، المتعصب ذي الإرادة القوية ، الذي يعيش في ولاية ميتشيغن متجاهلا العالم المتغير من حوله.

كل ما ينشده كوالسكي هو أن يعيش بسلام مع ذكريات حياته وما تبقى له من ممتلكات ذات قيمة، كلبه وآلة جز العشب وسيارته التي يعتز بها وهي "فورد 1972" موديل "غران تورينو" ، ومنها جاء عنوان الفيلم.

يكره كوالسكي كل شيء وكل شخص، يكره أبناءه الذين يحاولون إقناعه بالذهاب إلى دار للمسنين، ويكره أحفاده الذين اهتموا بالاستماع إلى الأغاني المسجلة على أجهزة (iPods) أكثر من الحداد على زوجته. يكره جيرانه ومعظمهم من جنوب شرقي آسيا، لسبب بسيط وهو أنهم مختلفون عنه، ولأنه حارب

الكوريين. كان وجهه يعبر عن كل تلك المشاعر والانزعاج مصحوبا بزفرات الكراهية وفحيح الشتائم القبيحة.

حين تتوتر علاقته مع أبنائه، يجد ما يشغله في الحياة عندما ينقذ ابن جيرانه الآسيويين ثاو (بي فانغ) من براثن عصابة من أبناء المهاجرين الآسيويين، التي تحاول، عن طريق ثاو، سرقة سيارته التي لا يوازيها شيء في نظره. وعندما يقوم الجيران المهاجرون بتقديم شكرهم وعرفانهم بجميله على طريقتهم الخاصة بإهداء صحون أكلاتهم الخاصة والزهور والشتلات، يضيق كوالسكي ذرعا بها ويصدهم بطريقته الجافة. لكن "والت كوالسكي" يجد نفسه مرة أخرى مدافعا عن أخت ثاو الشابة الخجولة، سو (الوجه الجديد أهني هير، أفضل من قام بدور مساعد في الفيلم) عندما يلاحقها أفراد من عصابة محلية من الأميركيين السود. ذلك الحدث يلين من طبعه وتحيزه، فيتقبل دعوة جيرانه للاحتفال بإحدى مناسباتهم، ويندمج مع "الغرباء" كواحد منهم بعد أن كان يبصق على الأرض عند رؤية أحدهم.

تركت الحرب الكورية على "كوالسكي" أثرها، فمشاهد القتل والدمار تلاحقه، وهذا ما دفع القس "ايفانوفتش" (كريستوفر كارلي) إلى حث كوالسكي على الاعتراف ليواجه كوابيسه وبالتالي يخفف من أزماته، لكن الأخير لا يرى في القس سوى شاب صغير لا يعرف شيئا عن مفهوم الحياة والموت، بينما كوالسكي رأى بعينيه مجزرة الحرب وعاش مشاهد الموت الرهيبة.

يقول أحد النقاد الأميركيين: ("غران تورينو" قصة ذات مغزى قوي وملاحظات عن المجتمع الغربي بصورة عامة- ومن ضمنها بعض خصوصيات المجتمع الأميركي- وكيف أن الناس هناك يمكن أن يكونوا غرباء عن بعضهم بعضًا ، غربة ترى في المهاجرين من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية عصابات تثير العنف في الشوارع، غربة جعلت كوالسكي يعيش أيامه وهو يرى جيرانه الآسيويين

قد سكنوا مناطق الأميركيين من أهل المنطقة، ليسمع لغتهم الغريبة وتصرفاتهم مقابل ما يؤمن بـه مـن قيم قديمة، وهي ذات الغربة التي تفصله عن ولديه وعائلتيهما) .

لم تستطع الشرطة اعتقال أفراد تلك العصابة الآسيوية لأن ضحاياهم يخافون على أنفسهم إذا ما شهدوا ضدهم، وليس هنالك من دليل يدينهم. ومع أن صحة "والت كوالسكي" (كلينت إيستوود) بدأت تتردى بسبب التدخين والتهاب الرئة ونزفها وإهماله العلاج أو استخفافه به، يقرر التصدي لعصابة المراهقين. المفاجأة أنه يذهب إلى مقرهم، لا ليطلق الرصاص بغزارة، مثل معظم أفلام هوليوود، بل ليضحي بنفسه من أجل القضاء عليهم. يقف أمامهم متحديا وأمام أنظار جيرانهم، وفي تلك اللحظة يضع في فمه سيجارة، وحين يمد يده داخل سترته، يظن المراهقون أنه سيخرج مسدسا مثلما كان يهددهم بحركة أصابعه، لكنه لم يكن في يده لحظة مقتله سوى ولاعته، ليثبت عليهم تهمة ارتكاب جريمة قتل رجل أعزل.

كوالسكي المتطرف ضحى بروحه من أجل جيرانه الغرباء. ليس هذا فقط بل إنه سجّل في وصيته المخيبة لأفراد أسرته أن تذهب تحفته الغالية سيارة "غران تورينو" إلى الشاب الصغير "ثاو".

السينما والتاريخ - «300»

تقترن المعارك التاريخية الكبيرة التي وقعت في أزمنة موغلة في القدم بالأساطير وما ينسجه الخيال من بطولات فردية خارقة، فقد تناقلتها الألسن وكل زمن يضيف للحكاية بعدا جديدا حتى يغيب الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال. ومعركة "ثيرموبيلاي" ليست استثناء من هذا. وكلا الجانبين، الفرس والإغريق، أضافوا الكثير لتمجيد أبطالهم حتى لو اقتضى الأمر أن يتجاوزوا قدرات البشر المحدودة ، أو أن يعيدوا صياغة الحدث بما يتوافق وهواهم بقصد إيجاد نموذج البطل المضحي بروحه من أجل الوطن والمبادئ. لكن الإيرانيين كان لهم رأي آخر إزاء فيلم "300"

الذي أنتجته هوليوود عام 2007 بعد أن وجدوا أن الفيلم يخفي بين سطوره عداء لإيران وللشرق عامة.

أدان المسؤولون الإيرانيون إنتاج فيلم وصفوه بأنه يشوه حقائق التاريخ ويسيء لبلادهم، مطالبين الدول الإسلامية بمقاطعته. وقد ذكرت وكالة أنباء (فارس) الإيرانية أن مجموعة من السينمائيين والمهتمين بالفن السينمائي أرسلوا بيانا إلى رئيس منظمة اليونسكو اعترضوا فيه على إنتاج وعرض الفيلم الأميركي "300" لإساءته للتراث والثقافة الإيرانية القديمة ولتاريخ إيران. وطالب البيان الذي وقّعه عدد من السينمائيين المعروفين وهم السيد محمد بهشتي، داريوش مهرجويي، محمد مهدي حيدريان، سيف‌الله داد، منوچهر طياب، مجيد مجيدي، محمد علي حسين نجاد، مجتبي راعي، مهدي أركاني ، محمد علي نجفي، منظمة اليونسكو باعتبارها المسؤولة عن حفظ التراث العالمي وصيانته، بإدانة هذا العمل الذي قصدت به هوليوود الإساءة إلى التراث والقيم التاريخية الإيرانية وتحريف لأحداث التاريخ، حسبما جاء في البيان. وكان مندوب إيران في منظمة الأمم المتحدة وكذلك مستشارو الرئيس أحمدي نجاد قد أدانوا إنتاج الفيلم واعتبروه جزءا من الحملة الأميركية ضد بلدهم.

فما هي قصة فيلم "300"؟ وما حقيقة معركة " ثيرموبيلاي" التي يقوم الفيلم على أحداثها؟ ولماذا اعترض الإيرانيون ؟


(33) فيلم "300" توظيف التاريخ لأهداف سياسية آنية

قصة الفيلم مقتبسة من الرواية التاريخية الفنتازية المصورة (300) لكاتبها فرانك ميلر عن المعركة التاريخية "ثيرموبيلاي" بين الفرس والإغريق عام 480 قبل الميلاد. وأوحى فيلم "300 إسبارطي (1962)" لميلر بكتابة

تلك الرواية. أما الفيلم القديم فاستند إلى ما نُقل عن هيرودت عن ذلك الحدث التاريخي الكبير في حياة اليونانيين. وصدرت رواية ميلر في التسعينيات من القرن الماضي. وتولى "زاك سنيدر" إخراج الفيلم بالتعاون مع المؤلف فرانك الذي أصبح مستشارا للفيلم. أدى الممثل الاسكتلندي "جيرارد بتلر" دور ملك إسبارطة "ليونيداس" بينما مثّل "رودريغو سانتورو" (الصورة رقم 33) دور الملك الفارسي "خشاريارشا". وأنتجت الفيلم شركة "وارنر برذرز" وبلغت ميزانية إنتاجه 60 مليون دولار. وعرض لأول مرة عام 2007.

وملخص قصة الفيلم أن اليونانيين فوجئوا بالجيش الفارسي قد وصل أراضيهم، بعد أن اعتقدوا أن عدوهم يحتاج إلى مدة أطول لترتيب جيشه بعد هزيمته في معركة "مارثون"، وكان الحل الوحيد الذي بمستطاعهم هو اختيار قوة فدائية تواجه الجيش الفارسي، أو على الأقل يمكنها تأخير تقدمه كي تتاح لهم فرصة توحيد جهودهم وجيوشهم المتوزعة ضمن دويلات صغيرة متنافسة. وهكذا أنيطت المهمة بالملك "ليونيداس" ومعه 300 من المقاتلين الإسبارطيين، وبعد معركة أسطورية، استطاع ليونيداس وجيشه الصغير إلحاق خسائر فادحة بالجيش الفارسي الجرار الذي تقدم في الأراضي اليونانية.

هل الفيلم حتى الآن يحمل أبعادا سياسية؟

لنعرف أولا ما ذكرته المصادر التاريخية. اقترنت هذه المعركة باسم كسرى الفرس "خشايارشا" الذي حكم من 485 إلى 465 قبل الميلاد. فهو من ملوك الهخامشيين، وأبوه "داريوش الكبير" وأمه "آتوسا بنت كوروش الكبير". ويتكون اسم "خشايارشا" من كلمتين باللغة الفارسية القديمة: خشاي (ملك) وآرشا (رجل أو بطل) فيكون اسمه "ملك الأبطال". وانتهت حياته بقتله على يد (خواجة) يدعى "مهرداد".

تولى هذا الملك الحكم وهو في الخامسة والثلاثين، وحدثت في زمنه اضطرابات وتمرد في مدينة بابل التي احتلها الفرس من قبل، فتوجه "خشارشا" بجيش كبير واستطاع التغلب على البابليين وأحرق مدينتهم ليزيلها من الوجود إلى الأبد.

لم تكن في ذهن كسرى أية نية للهجوم على اليونانيين واستغلال الخلافات الداخلية في بلادهم، لكن عم أبيه ظل يلح عليه بضرورة الانتقام لهزيمة أبيه "داريوش" في معركة "مارثون"، كما أن بعض اليونانيين في قصر كسرى شجعوه على القيام بحملة لاحتلال اليونان مقنعين كسرى بنصر مؤكد.

جهز الفرس جيشا كبيرا للقيام بهذه الحملة الكبيرة، وتولى "خشايارشا" قيادته واتخذ من مدينة "دوباكية" في آسيا الصغرى "تركيا" مقرا للقيادة العسكرية لقرب المدينة من مضيق الدردنيل. وبعد ثلاث سنوات تم تجهيز الجيش الذي عُرف في التاريخ باسم "الجيش الكبير". واستنادا إلى ما ذكره المؤرخ اليوناني هيرودوت فقد ضم ذلك الجيش جنودا من 46 قومية، منهم العرب والهنود والفرس والميديون والفينيقيون والمصريون. وقد بالغ المؤرخون اليونانيون القدامى في تعداد الجيش حتى قيل إن عدده يناهز المليون جندي ما عدا الموكلين بأعمال الخدمات والطبخ ورعاية الخيول.

نجحت خطة "خشايارشا" في صنع سفن لنقل قواته البرية عبر الدردنيل والنزول على الأراضي اليونانية. لكن عواصف شديدة أدت إلى تدمير عدد كبير من تلك السفن وهي في عرض البحر. لكن تلك الخسارة لم تمنع كسرى من الوصول إلى اليونان ومن ثم إخضاع عدد من المدن في طريقه، وإجبار سكانها على المشاركة في حملته العسكرية. وفي مضيق آرتمزيوم (Artemisium) دارت معركة بحرية خسر فيها اليونانيون. ثم توالت خسائر جيش كسرى في معركتي "ثيرموبلاي"

و"سالاميس" التي فقد فيها الإيرانيون نصف أسطولهم. وبعد عودة كسرى إلى بلاده بعد سماعه أخبارا سيئة عن الوضع هناك ، أناط قيادة الحملة بالقائد "مردونيه". وفي هذه الأثناء استطاع اليونانيون توحيد صفوفهم وتشكيل جيش من مائة ألف مقاتل، والتقى الجيشان في منطقة "بلاتا"، وفي بداية المعركة أصيب القائد "مردونيه" بسهم قتله في الحال، فاضطرب الجيش لمقتله ، وانتهت المعركة بهزيمة كبرى للجيش الإيراني الذي لم يبق منه سوى ثلاثة آلاف مقاتل فقط.

يقول الإيرانيون إن عرض الفيلم توافق مع ليلة عيد النوروز، وفي وقت اشتدت فيه الحملة الدعائية الأميركية على إيران بسبب المفاعل النووي الإيراني. لكن ماذا يقول الآخرون عن الفيلم وأهدافه السياسية؟

يرى أفرايم ليتل، الأستاذ المساعد لمادة التاريخ الهيليني في جامعة تورنتو ، إن الفيلم يثير المشاكل والإزعاج ؛ لأنه يصف مئات الأقوام في الجيش الفارسي بالسيئين بينما لا يوجد رجل ضعيف واحد في جيش إسبارطة! ويصف الفيلم بأنه يبدو غريبا لليونانيين القدامى وكذلك للمؤرخين المعاصرين.

أما الناقد السينمائي "روجر مور" الذي يكتب لصحيفة Orlando Sentinel فوصف فيلم 300 بأنه ينتمي إلى الفن الفاشستي.

أما صحيفة Newsday فوصفت الفيلم بأنه مرتق سخيف إلى حد لا يحتمل التنظير الإيدولوجي.
أما المدافعون عن الفيلم فمنهم الأستاذ السابق في جامعة فرنسو بكاليفورنيا، فيكتور ديفيز هانسون، الذي كتب تقديما للفيلم، يصف الواقعة بأنها كانت المواجهة الأولى في "صراع الحضارات"، وبأنها المقاومة ضد أفكار الشرق ومفاهيمه. لكن الشركة المنتجة للفيلم (وارنر) تقول إن الفيلم بني على رواية مصورة وليس على كتاب تاريخي وبالتالي فهو للمتعة وليس لقراءة التاريخ!

هوليوود وقضايا الشرق الأوسط[1]

استثمرت هوليوود الحرب الباردة بين ما كـان يعـرف بـالكتلتين الشرقيـة والغربيـة لتنـتج أفلامـا ، تعتمد الإثارة في مضامينها التي لم تخرج عن ملاحقة عملاء واختراق أجهزة مخـابرات العـدو ، وكشـف أسرار نووية وإحباط هجوم مفترض، ولكن بعد تفكك الاتحاد السوفييتي ومـن ثـم الكتلـة الاشـتراكية، بدأت السينما الأميركية تركز على مناطق التوتر في العالم وفي مقدمتها منطقة الشرق الأوسط. وقبـل أن يطوي عام 2005 صفحاته، أعدت هوليوود عام 2006 ثلاثة أفلام تناولـت الصراع الـدائر في فلسـطين ، وموجة التطرف الذي ارتدى عباءة الدين، والهيمنة على منابع الـنفط، غـير أن تلـك الأفـلام لم تختلـف فيما توصلت إليه من استنتاج. هذه الأفلام هـي "ميـونيخ" و"الجنـة الآن" و"سـيريانا". وفي بدايـة عـام 2007، أقيم في هوليوود حفل توزيع جوائز "كولدن كلوب" فحصل فيلم "الجنة الآن" على جائزة أفضل فيلم أجنبي (غير أميركي)، بينما حصل الممثل "جورج كلوني" على جائزة أفضل ممثل مسـاعد عـن دوره في فيلم "سيريانا".

يتناول فيلم "ميونيخ" للمخرج ستيفن سبيلبرغ الصراع بين الفلسطينيين والمغتصبين الإسرائيليين من خلال مقتل أحد عشر رياضيا إسرائيليا في أولمبياد 1972، فيما يتتبع فيلم "الجنة الآن" احـتلال إسرائيـل للضفة الغربية بعد حرب حزيران عام 1967 من خلال تركيـزه عـلى جيلـين مـن الفلسـطينيين ترعرعـا تحت خيمة القهر والاحتلال، ليطرح سؤالا مهما: ما الذي يدفع الـبعض إلى مهاجمـة الآخـرين بتفجـير نفسه؟

(1) نُشر تحليل هذه الأفلام للكاتب في صحيفة "المدى" العراقية عام 2007 .

أما الفيلم الثالث، سيريانا، فيتناول اعتماد الغرب على النفط العربي وتقسيم المنطقة العربية إلى صديق للغرب أو معادٍ له، ودور المخابرات الأميركية "سي آي أي" في رصد ذلك والحيلولة دون قطع الواردات النفطية عن الماكنة الصناعية الغربية.

«الجنة الآن»

عملية انتحارية في تل أبيب ، كتب قصة الفيلم وحواره هاني أبو سعد(من المناطق المحتلة عام 1948) وبيرو بيير وإخراج هاني أبو سعد وإنتاج هولندي وتوزيع شركة وارنر الأميركية، وتمثيل قيس ناشف(سعيد)، وعلي سليمان(خالد)، ولبنى أزابال- يهودية من أصل مغربي - (سهى) ، وأمير حليحل (جمال)، وهيام عباس(أم سعيد)، وأشرف برهوم (أبو كريم).

ينتمي سعيد وعلي سليمان، الصديقان منذ سنوات الطفولة واللذان ترعرعا في مخيمات اللاجئين في نابلس بالضفة الغربية ، تحت ظلال الاحتلال الإسرائيلي ويعملان في ورشة لتصليح السيارات، إلى تنظيم لا يذكر الفيلم اسمه، فيكلَّف الاثنان بأول مهمة انتحارية، فيقصان شعرهما ويرتديان بذلتين ويضعان ربطتين لكي لا يلفتا الانتباه بين الإسرائيليين ، ويشدان المتفجرات حول جسديهما ويخفيان سلاحيهما، ويتابع الفيلم، من خلال الإثارة على نمط أفلام هوليوود، الساعات الصعبة والحرجة التي تسبق موعد المهمة فيما كان الاثنان في طريقهما إلى تل أبيب، لكن سعيدا وعليا وعند تسجيل وصاياهما الأخيرة ومخاطبتهما لعائلتيهما، وإن اكتشفا فيما بعد أن الكاميرا لم تسجل شيئا، يساورهما القلق والشك في جدوى المهمة ، ويتساءلان مع نفسيهما عن الفرق بينهما وبين الإسرائيلي الذي يقتل المدنيين الأبرياء، لكنهما لا يعلنان ذلك في وصيتهما. وفي اللحظة الأخيرة وحسب منطق صانعي الفيلم، تغلب نزعتهما الإنسانية على مهمتهما الانتحارية. ما أراد فيلم "الجنة الآن"

قوله هو أن العمليات الانتحارية، لا يقوم بها أشخاص من أجل العدالة أو الانتقام، ولا إيمانا بأن ملائكة السماء سترفع أجسادهم الممزقة بعد التفجير مباشرة، بل بسبب الإحباط والخيبة.

«ميونيخ»

أطلق سبيلبرغ على فيلمه عنوان "ميونيخ" ، لَكنَّ الفيلم يركز على ما جاء بعد حادث ميونيخ في الألعاب الأولمبية 1972، ففي ذلك الحين اقتحمت مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين أطلقت على تنظيمها اسم أيلول الأسود مقر الفريق الإسرائيلي في القرية الأولمبية، واحتجزت أحد عشر لاعبا كرهائن، وكان الحدث مرتبطا بالفعل ورد الفعل والثأر والانتقام ضمن الصراع العربي الإسرائيلي ، الذي تصاعد بعد نكسة حزيران عام 1967 واحتلال الضفة الغربية. خلال السنتين اللتين سبقتا ذلك الحادث في ميونيخ، نفذ بعض التنظيمات الفلسطينية عدة عمليات اختطاف طائرات بلغت ذروتها في 1970 عندما تم اختطاف خمس طائرات وحجز 400 راكب في يوم واحد، وكانت النتيجة إراقة المزيد من الدماء. ومثل كل مرة، هددت المجموعة الخاطفة في القرية الأولمبية التي قتلت اثنين من الإسرائيليين ، بقتل بقية الرهائن ما لم يطلق سراح 200 سجين فلسطيني في سجون الاحتلال، وكان ذلك يحدث أمام عدسات مصوري وكالات الأنباء ومحطات التلفزة العالمية.

رفضت رئيسة وزراء إسرائيل حينذاك، غولدا مائير ، المساومة والتفاوض مع الخاطفين. عرض الألمان الغربيون استعدادهم لنقل الرهائن ومختطفيهم جوا خارج البلاد، لكنهم كانوا يعدون في الوقت نفسه خطة لتحرير الرهائن قبل إقلاع الطائرة، وفعلا قامت المروحيات بنقل المجموعة إلى أحد المطارات حيث كانت تنتظرهم طائرة نقل هناك، وارتكب الألمان خطأ جسيما بمهاجمتهم المجموعة مما

أدى إلى مقتل جميع الرهائن إضافة إلى مقتل خمسة من الخاطفين ، كان من جملتهم قائد العملية بينما تم أسر ثلاثة فلسطينيين. وبعد شهر، قامت مجموعة من الفدائيين باختطاف طائرة تابعة لشركة لوفتهانزا الألمانية في بيروت ونجحوا بمبادلة المحتجزين الثلاثة مقابل الإفراج عن الطائرة وركابها. لم يشف غليل إسرائيل القيام بعدوان جوي على مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، بل قررت ملاحقة واغتيال كل فلسطيني شارك في التخطيط والتنفيذ في عملية القرية الأولمبية في ميونيخ، وأناطت هذه المهمة بجهاز الموساد مع إذن بالقتل دون مراعاة لقوانين الدول الأخرى وحرمة أراضيها، وهذا هو المحور الرئيس في فيلم سبيلبرغ الذي حاول تقديم فيلم يبعده عن أفلام الفنتازيا والخيال العلمي التي اشتهر بها.

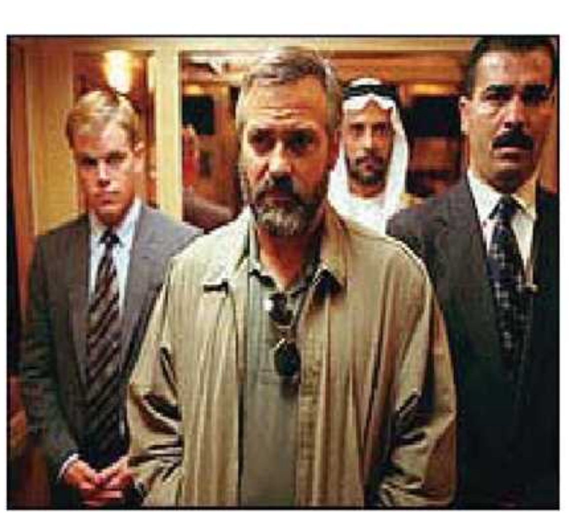
أُخذت قصة الفيلم عن رواية بعنوان" الثأر" وتولى كتابة السيناريو توني كيشر (ملائكة في أميركا) وايريك روث (فوريست غامب)، ومدة عرضه ساعتان ونصف. وتولى الأدوار الرئيسة فيه: إيريك بانا (ممثل أسترالي) ودانيال كريغ وجفري رش (أسترالي).

يركز الفيلم على شخصية الضابط الإسرائيلي أفنير" بانا" المكلف مع فريقه بملاحقة واغتيال عشرة من الفلسطينيين مستقرين في بلدان أوروبية مختلفة. يجد أفنير نفسه في حيرة بين تنفيذ الواجب المكلف به وصراعه مع ضميره بعد أن اكتشف أن من بين العشرة المرشحين للاغتيال من لا علاقة له بحادث ميونيخ، وبالتالي لا يجد فرقا بينه وبين أي قاتل مأجور، ويقلقه عدم قدرته على الاقتناع بأن ما يفعله كان صحيحا ومشروعا. أراد الفيلم أن يؤكد لمشاهديه أن الانتقام لا ينفع، وأن العنف يقود إلى مزيد من العنف. ومن الجوانب الإيجابية في فيلم "ميونيخ" عرضه من خلال محاوراته أن الفلسطينيين يحبون السلام وأرضهم وأهلهم.

«سيريانا»

يبدو أن الممثل والمخرج والمنتج جورج كلوني قد وضع نصب عينيه الفوز بجوائز الأوسكار عن فيلم "ليلة سعيدة وحظ سعيد" ، فقد تولى إخراجه وأداء الدور الرئيس فيه، ويتناول الفيلم فترة الحملة المكارثية نسبة لعضو الكونغرس مكارثي بالتضييق على حرية الرأي والإعلام بحجة محاربة قوى الشيوعية واليسار في أميركا، لكن كلوني لم يحصل على مبتغاه.

ثم أنتج كلوني فيلم "سيريانا" (الصورة رقم 34) حيث أدى فيه دور ممثل مساعد، ونال جائزة كولدن كلوب لأفضل ممثل مساعد عن دوره في الفيلم. وبهذين الفيلمين ، يكون كلوني قد برز في أفلام عكس فيها وجهات نظره عن قضايا ما زالت مثيرة للجدل. لقد سبق أن شاهدنا فيلم " الملوك الثلاثة" الذي دارت أحداثه خلال حرب الخليج الأولى أو عاصفة الصحراء ، وأدى كلوني فيه دور البطولة حيث يقود مجموعة من الجنود لاستعادة احتياطي الكويت من المسكوكات الذهبية التي نهبها النظام، وتنجح المجموعة في مهمتها بعد أن تعاون معها شباب عراقيون من مجموعات الانتفاضة، لكن الفيلم كان فاشلا بكل المقاييس.



(34) فيلم «سيريانا»

فيلم «سيريانا» من إخراج ستيفن كاكن وتمثيل جورج كلوني ومات دلمون وأماندا بييت وكرس كوبر وتيم بليك نلسون . ينقل الفيلم هواجس أميركا

والغرب حول شح الطاقة مستقبلا والمنافسة على مصادر النفط بينها وبين الصين، فالطلب أكبر من العرض، فيتحول الحصول على النفط إلى لعبة يشارك فيها لاعبون محترفون وتجار وجواسيس ورؤساء دول وعملاء، وتتخللها عمليات مساومة ورشوة وخيانة وانتقام، وهنالك من يربح الملايين ومن يخسر حتى حياته.

تبدأ أحداث الفيلم في دولة خليجية حيث يتم توقيع صفقة كبيرة لتجهيز الصين بالنفط مما يشكل صدمة لإحدى الشركات الأميركية الكبرى في تكساس، فتحاول الشركة عقد صفقة مع كازاخستان للتنقيب عن النفط هناك بعد إعلانها الاندماج مع شركة أميركية أخرى ؛ مما يثير الشبهات حول ذلك الاندماج وغاياته، فتقرر وزارة العدل إجراء تحقيق. ومما يكشفه المحققون أن الصين التي اشترت النفط من دول الخليج قامت بشحنه إلى كازاخستان ليتم من هناك تسويقه إلى أميركا، فتجار النفط في تكساس لا يهمهم اليمين واليسار بل ما يملكه الآخرون وما لا يملكون. ولا تتوقف مؤامرات الشركات على الحصول على صفقات الذهب الأسود بل تتعداها إلى الشؤون الداخلية للدول المنتجة للنفط، فتضع الشركات إمكانياتها في التآمر على الأسر الحاكمة. إنها مؤامرة معقدة وليس من السهولة اختصارها بهذا العرض السريع. وقد لخص أحد النقاد السينمائيين فكرة الفيلم بقوله: "إن ذنوب الآباء من أصحاب شركات وتجار وحكام انتقلت إلى الأبناء في "سيريانا" والعكس بالعكس. مهما بلغ التطور في تقنيتنا، أو أسلحتنا أو تلاعبنا من الصور والأخلاق، كلنا تَحوّلنا إلى النزاعات الدموية القديمة، الأحلام المُلَوَّثة من القوة نفسها ، والأمل الرث نفسه"[1] .

(1) Halbfinger, David M "Hollywood has a Hot New Agency". The New York Times (May 15, 2005).

الفصل العاشر

التلفزيون والمجتمع والعنف

«التلفزيون كله تعليم. السؤال هو: ماذا يعلّم؟»

نيكولاس جونسون

(أستاذ وخبير اتصالات أميركي)

من تاريخ التلفزيون

بعد أن تطورت أجهزة الإرسال الإذاعي، في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، ونالت السينما الناطقة شعبية وانتشارا ، فكر بعض العلماء في أن تكون الخطوة التالية "راديو مع صورة"، فقد أحب الناس الصورة المرئية كما أحبوا سماع الراديو، فعملوا على جمع الاثنين معا، الراديو والسينما، فكان اختراع التلفزيون.

تاريخ التلفزيون معقد وطويل، ويتضمن مساهمات العديد من المخترعين والمهندسين في عدة بلدان وعلى امتداد عدة عقود ، ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر. بدأ أولئك المخترعون العمل على خطين مختلفين ولكنهما متداخلان، كان الخط الأول يقوم على التصاميم الميكانيكية والإلكترونية، بينما لم يستخدم الثاني سوى التصاميم الإلكترونية. وأخيرا، ترك أصحاب التصاميم الإلكتروميكانيكية الساحة لصالح التصاميم القائمة على المبادئ الإلكترونية[1] .



(35) راديو وتلفزيون مورفي 1938

التلفزيون الذي نعرفه اليوم هو حصيلة جهود مضنية واكتشافات علمية ، بدأ باكتشاف المهندس الإنجليزي "ويلوغبي سميث" تأثير الضوء على عنصر السلينوم (1873)، والألماني "باول نيفكو" (1884) باختراعه لقرص نيفكو، وأول إرسال تلفزيوني قام به البريطاني "جون بيرد" (1926)، وتطوير "فيلو فارنسوورث" لتقنية إرسال الصورة (1927). وفي عام 1928، بدأت "جنرال إليكتريك" أول إرسال تلفزيوني. أما أول إرسال تلفزيوني ملون فقد كان في عام

(1) http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_television.

1954، واخترع الألمان عام 1963 نظام "بال"، بينما اخترع الفرنسيون نظام "سيكام"[1]. (الصورة رقم 35 لجهاز راديو وتلفزيون مورفي عام 1938).

التلفزيون.. أحد الأمثلة على "القرية العالمية" وواسطة مهمة من وسائطها، والتلفزيون ، مثل باقي وسائل الإعلام والصور البصرية، ذو تأثير مهم في العولمة. لقد أصبحت مشاهدة التلفزيون عادة اجتماعية حوّلت العالم إلى مجلس القبيلة الجديد ، أي مثلما كان الناس يجلسون حول زعيم القبيلة مصغين إلى توجيهاته وأوامره[2] .

في بداية تأسيس محطات التلفزيون، كانت هنالك قناة تلفزيونية وطنية واحدة في كل بلد في أوروبا وأميركا وبعض البلدان الأخرى في آسيا وأفريقيا، لكنها سرعان ما تكاثرت بعد أن ظهرت المحطات التلفزيونية التجارية، لكن على الرغم من هذا التطور، إلا أن هنالك بلدانا ما زالت تفتقر إلى محطات تلفزيون. ذكرت "اليونسكو" في عام 1983 أن 39 بلدا لم يعرف البث التلفزيوني حتى ذلك الحين[3] .

كانت محطات التلفزيون الوطنية ، وبسبب تأثيرها الكبير، مراقبة عن كثب ومنظمة بشكل جيد ، وتتولى مسؤوليات في تقديم الخدمات الشعبية. وكان التلفزيون، إلى جانب محطات الإذاعة، وسيلة لتوحيد الثقافة الوطنية؛ لهذا عملت الحكومات ما في وسعها لتوسيع مدى البث التلفزيوني وبتقنية عالية[4] .

معظم المحطات الخاصة تموَّل عن طريق الإعلان؛ ولهذا يطغى الطابع التجاري على هذه المحطات، كما أن الحكومات فقدت كامل سلطتها على تدفق المعلومات من

(1) المصدر السابق .

(2) McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, Routledge, 2005, p. 4.

(3) Durham, Meenakish & Keller, Media and cultural studies, Blackwell,2006, p22.

(4) المصدر السابق .

خلال التحول الدراماتيكي الذي وقع عندما بدأت القنوات التلفزيونية تبث برامجها عبر الأقمار الاصطناعية (الستالايت)[1] .

خلقت عولمة التلفزيون تدفقا تلفزيونيا فريدا. بدأنا نرى الأرض من خلال عين الستالايت الذي سمح لنا أن نرى أحياءنا وشوارعنا وحتى بيوتنا وأماكن وقوف سياراتنا، كما تساعدنا في العثور على أي عنوان نريده[2] .

التلفزيون والمجتمع

التلفزيون خير وسيط للتعريف بثقافتنا، ولا يزال الشكل الأقوى من أشكال وسائل الإعلام على الأرض، وهو الأكثر تأثيرا على ميزانية العائلة. مشاهدة التلفزيون هي الهواية الأكثر شيوعا. وقد دلت الإحصائيات على أن بعض الأسر تشاهد التلفزيون من 6 إلى 8 ساعات يوميا.

يعتقد البعض أن التلفزيون يحتضر وسيحل مكانه الإنترنيت. لكن التلفزيون هو الذي تبنَّى الإنترنيت، وسيظل يستفيد منه. مثال ذلك الرسائل النصية أو الدعوة للتصويت ترينا كيف يمكن للتلفزيون أن يلعب دورا تفاعليا. إن (TiVo) والأجهزة الأخرى التي جمعت الحاسوب بالتلفزيون هي التي ستقود الطريق إلى تلفزيون المستقبل مع الخصائص التفاعلية لشبكة الإنترنيت[3] .

التلفزيون ليس جيدا ولا سيئا بحد ذاته مع أن الكثيرين يعتقدون أن برامجه عنيفة جدا، بينما يرى آخرون أنه محطة استراحة. يزداد التلفزيون اليوم بروزا في حياة الأطفال. إنه يعد معلما أكثر نفوذا على الأطفال. يبقى دور الآباء في مراقبة أولادهم

(1) McQuin, Denis & Kellner, Media policy, Euromedia, 1998. p23, 2006, p 23.

(2) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: pp. 443,394,395.

(3) www.televisionmomments.com.

وما يشاهدونه. إن أي برنامج فيه قصة تتضمن عظة أخلاقية أو درسا هو نوع من الدعاية، سواء كانت الدعاية جيدة أو سيئة ، فذلك يعتمد على الرسالة التي يحملها وعلى الجانب الذي يقف فيه المشاهد.

التلفزيون، أيضا، واسطة للإعلان، فالشركات المنتجة تدفع مبالغ كبيرة كي تتضمن البرامج الترفيهية علامات منتجاتهم. أصبح التلفزيون جزءا من حياتنا اليومية، وحتى من لا يشاهد التلفزيون، فهو محاط بالذين يشاهدونه ويتحدثون عنه. ولما كان للتلفزيون جمهور عريض، ساعدت هذه الوسيلة الإعلامية على تطوير شكل المجتمع.

وفي الوقت الذي يستمتع فيه الناس بالبرامج المعروضة عليهم، يستوعبون من دون أن يدروا الرسائل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تحملها البرامج. يمكن أن يُستخدم التلفزيون نحو الأفضل أو الأسوأ، فمن الممكن استخدامه للتثقيف وأن يساعد الناس على رؤية عالم لم تسنح لهم فرصة أن يروه في الواقع. لكن هنالك برامج قد تشوه عالم الواقع، وهذا يؤثر على الكيفية التي يفكر ويتصرف بها الناس.

من أجل فهم تأثير التلفزيون على الأفراد، لا بد لنا من فهم تأثير المجتمع على الأفراد، فمن خلال التنشئة الاجتماعية، يتعلم كل فرد كيف يتصرف في المجتمع عن طريق مراقبة سلوك الآخرين. الأطفال الذين نشئوا مع التلفزيون يتَّكلون على المجموعة القريبة من العائلة أو الرفاق كي يتعلموا فن التنشئة الاجتماعية[1] .

(1) المصدر السابق .

الأطفال والمراهقون وصور العنف

حوّل التقدم في وسائل الإعلام العالم إلى قرية عالمية، فأتاح الفرص حتى للأطفال في المناطق الفقيرة والبعيدة، ليكتشفوا العالم من حولهم، ويحصلوا على سيل من المعلومات دون واسطة البالغين. إن وسائل الإعلام، مع ما تقوم به من تعليم وترفيه، ترى في الأطفال والشبان "سوقا" لتصريف منتجاتها، وتسبب هذا في حدوث احتكاك في العلاقة بين الأطفال وذويهم، فالكبار قلقون من التأثيرات السلبية لوسائل الإعلام، وعلى طول الوقت الذي يمضيه الصغار مع الأشكال الجديدة لوسائل الإعلام. وهذا ينطبق على واقع الأطفال في البلاد العربية ويشملهم بسبب عولمة الإعلام.

لقد طوّرت وسائل الإعلام استراتيجيات لجذب المشاهدين الصغار، لاسيما من خلال الرسوم المتحركة، فحققت إيرادات عالية من تصريف أفلام الفيديو، وألعاب الفيديو، والدمى ، وغيرها من المنتجات ذات الصلة[1] .

مما لا شك فيه أن العنف في وسائل الإعلام يمكن أن يؤدي إلى سلوك عدواني عند الأطفال، وهذا ما أسهبت فيه دراسات المختصين في التربية وعلم الاجتماع ووسائل الإعلام. يبلغ الخطر ذروته عندما يكون هؤلاء الأطفال دون سن الثامنة؛ لأنهم لا يستطيعون التمييز بسهولة بين عالم الواقع وعالم الفنتازيا. إن صور العنف في مسلسلات التلفزيون والكارتون والأفلام ربما تبدو واقعية للأطفال الصغار، فتصدمهم صورها وتزرع فيهم الخوف من المستقبل[2] .

(1) "Media Violence," AAP Committee on Communications, in Pediatrics, Vol. 95, No. 6, June 1995.

(2) Bandura, Albert, Violence and the Mass Media, Harper & Row, 1968. pp 123-130.

إن أهم مظاهر تأثير العنف في وسائل الإعلام على الأطفال تتجلى في ازدياد الشعور بالعدوانية والسلوك غير الاجتماعي، وازدياد مخاوفهم من أن يصبحوا ضحايا، وزيادة رغبتهم في مشاهدة المزيد من أفعال العنف سواء في وسائل الإعلام أو في عالم الواقع، يضاف إلى ذلك فشل وسائل الإعلام في إظهار عواقب العنف، خاصة في أفلام الكارتون وألعاب الفيديو، فيدفع هذا الأطفال إلى الشعور بأن عواقب العنف (إن وجدت) قليلة جدا[1] .

تذكر دراسة أعدها "ستيفن كيرش" من قسم علم النفس بجامعة نيويورك، في المجلة التي تصدرها الجامعة أن عرض أفلام الكارتون الموجهة للأطفال بدأ منذ عشرينيات القرن الماضي، وفي العشر سنوات التالية طوّر الأخوة "ديزني" استوديو أفلام الكارتون لتعرض "ميكي ماوس" و"البطة دونالد"، وعادت عليهم تلك الأفلام بملايين الدولارات. كانت تلك الأفلام تتسم بالقصة الجميلة والمعاني السامية، لكن في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، اتجهت أفلام الكارتون نحو العنف مع شخصية "بوباي البحّار" الذي جلب جمهورا واسعا. وعلى الرغم من وضع قنوات الأطفال، ومنها "ديزني" ، ضمن قنوات الاشتراك، فقد ازداد عدد المشاهدين، كما أن أفلام الكارتون حققت أرقاما قياسية في العائدات، ونذكر منها "شرك 2" الذي بلغت إيراداته في عام عرضه 900 مليون دولار[2] .



(36) أفلام كارتون للعنف

(1) Media Influence on Youth, www.crisisconnectioninc.org/teens/media.

(2) Kirsh, S.J., Cartoon violence and aggression in youth, Aggression and violent behavior, Vol. 11, issue 6, pp 547-557.

يؤكد كيرش أن العنف في رسوم الكارتون هو جزء من محتوى الكارتون، ووتيرة العنف أعلى بكثير مـن مشاهد الكوميديا والدراما. والفرق بين أفلام الكارتون والرسوم المتحركـة الموجهـة إلى الصـغار، أن الأخـيرة نادرا ما تتضمن مشاهد الموت ، ولا تعـرض المواقـف الداميـة مـثلما هـو الحـال في أفـلام الكـارتون مثـل "الرجل الوطواط" ، و"رجال إكس" ، وغيرها من البطولات الخارقة العنيفة (الصورة رقم 36)[1] .

تتضمن أفلام الكارتون، استنادا إلى دراسة كيرش، توضيحا للظروف المحيطة بحوادث العنف، لتقنع المشاهد بوجود مبرر أخلاقي لفعـل العنـف، وهـذا يزيـد مـن خطـورة هـذه الأفـلام. كـما أن مواقـف "الضحية" و"الجاني" (في أفلام الكارتون) تؤثر على تفسير فعل العنـف. تُظهـر هـذه الأفـلام الضـحية في صورة من الألم والمعاناة، فيصعب على المشاهد التقليل من عنف رد الفعـل. عـلاوة عـلى ذلـك، يبـدي الجاني ندما وأسفا على أفعاله، فيسامحه المشاهد على أفعاله العنيفة، لكن حين لا يبـدي الجـاني نـدما وأسفا، يصبح في نظر المشاهد مستحقا للانتقام منه وتبرير العنف. أي أن هـذه الأفـلام، بعبـارة أخـرى، تضفي الشرعية على فعل العنف، كما أنها تعامل الحقيقة بأدنى حد، أو تغيبهـا أو، في أحسـن الأحـوال، تقدمها بشكل هزلي[2] .

دراسات وإحصائيات عن العنف ووسائل الإعلام

قدّمت "لجنة مجلس الشيوخ لشؤون القضـاء" في سـبتمبر عـام 1999 تقريـرا إلى مجلـس الشـيوخ الأميركي بعنوان (الأطفال والعنف ووسائل الإعلام)، موجها إلى "الآباء المسؤولين السياسيين"[3] .

(1) المصدر السابق .

(2)المصدر السابق .

(3) Indiana University, www.indiana.edu.

أذكر هنا بعض أهم ما جاء في التقرير.

اطلعت اللجنة على الدراسات التي تناولت هذا المجال فوجدت أن 98 % من المنازل الأميركية تملك أكثر من جهاز تلفزيون، وأن أكثر من 50% من الأطفال لديهم تلفزيون في غرف نومهم، و88.79% من العائلات التي لديها أطفال يملكون أجهزة ألعاب الفيديو، أو حاسوبا شخصيا، أو كليهما. والشبان في الثامنة عشرة من العمر يكونون قد شاهدوا 16.000 مشهد من مشاهد تمثيل جرائم القتل، و200.000 مشهد من مشاهد العنف.

التلفزيون مسؤول عن 10% من العنف عند الشباب. تأثير ألعاب الفيديو العنيفة مشابه للعنف في التلفزيون والسينما. يرى بعض الخبراء أن أكبر تأثير ضار يأتي من ألعاب الفيديو التي تتسبب في خلق العدوانية عند الأطفال. أحد الخبراء يستنتج قائلا: "إننا لا نعلِّم الأطفال أن يقتلوا فقط، بل نعلمهم أيضا تحبيذ القتل".

الشباب معرضون أيضا للعبارات والصور العنيفة على شبكة الإنترنيت، فهناك أكثر من 1.000 موقع يروج للتطرف والكراهية والتعصب والعنف. أكثر من 1.000 دراسة وُضعت خلال الأربعين عاما الماضية عن تأثير العنف في التلفزيون والسينما، وكل تلك الدراسات توصلت إلى نتيجة مفادها أن العنف في التلفزيون والأفلام السينمائية يقود إلى العنف في عالم الواقع[1] .

خلصت لجنة مجلس الشيوخ الأميركي إلى أن تأثير عنف وسائل الإعلام على الأطفال لم يعد موضوعا للجدال. لقد بينت الدراسات التي لا تحصى أن التلفزيون والأفلام وألعاب الفيديو والإنترنيت ، تلعب دورا واضحا في أفعال العنف التي يرتكبها الشباب، وأن من الضروري مواجهة هذا العنف والتقليل منه في وسائل الإعلام[2].

(1) Indiana University, www.indiana.edu.

(2) المصدر السابق .

تمييز الواقع-الفنتازيا في أفلام الكارتون يمكن أن يؤثر على عدوانية الشبان الصغار. لمعرفة أسباب ذلك لا بد أن نبين الكيفية التي يخلق فيها واقع العرض سلوك العدوان لدى الأطفال والمراهقين. تزيد صور العنف الواقعي التي تعرضها وسائل الإعلام من معدلات العدوان لدى المشاهدين أكثر من صور وسائل الإعلام غير الواقعية(1) .

التلفزيون والسلوك العدواني عند الأطفال

تبين الدراسات أن المراهقين يكونون أكثر استعدادا للتصرف بعدوانية إذا كانوا قد شاهدوا أفعال العنف في نشرات أخبار التلفزيون ، أكثر مما لو كانوا قد شاهدوا تلك الأفعال ضمن مسلسلات التلفزيون الدرامية. لا تصبح القدرة على التمييز الصحيح بين الفنتازيا والواقع دقيقة إلا في أواخر الطفولة(2) .

وبينت إحدى الدراسات أن 83% من الأطفال دون سن السادسة يشاهدون بعضا من وسائل الإعلام، والمعدل الذي يقضونه مع التلفزيون وأقراص (سي دي) وألعاب الكمبيوتر أكثر من ساعتين في اليوم، وساعة واحدة مع ألعاب الفيديو، و50 دقيقة مع الحاسوب، ويشاهدون التلفزيون 4.000 ساعة قبل أن يصلوا إلى دور الحضانة(3) .

أشارت دراسة حديثة عن تأثيرات وسائل الإعلام، أعدتها جامعة ويسكنسون-ماديسون في الولايات المتحدة ، إلى العلاقة المتبادلة بين عنف وسائل الإعلام واللامبالاة. واكتشفت الدراسة أن مشاهد العنف المستمرة في وسائل الإعلام تتسبب في زيادة كبيرة في السلوك المعادي للمجتمع. وبينت الدراسة المذكورة أن الصغار بدءوا تقليد العنف تجاه أشياء مختلفة، وحتى ارتكاب جرائم خلال مسيرة

(1) Huesmann, et al, Intervening variables in the TV violence–aggression relation, Developmental Psychology, 1984, 20(5), 746–777.

(2) Atkin, C., Effects of realistic TV violence vs. fictional violence on aggression. Journalism Quarterly, 1983, 60, 615–621.

(3) Kaiser Family Foundation: The Media Family. May 2006- www.kff.org.

حياتهم، كما اتخذوا العنف مفتاحا لحل مشاكلهم، أي استخدام قبضات أيديهم بدلا من عقولهم[1] .

يعتقد البروفيسور هيوزمان من جامعة ميتشيغن أن خمسين عاما من الأدلة تبين أن مشاهدة عنف وسائل الإعلام يجعل الأطفال يتصرفون بعدوانية، ويؤثر عليهم أخيرا كبالغين[2] .

على الرغم من كثرة تقارير البحوث، إلا أن هنالك جدلًا بين شركات التلفزيون والعلماء حول التأثيرات المضرة للعنف في التلفزيون على الأطفال. شركات التلفزيون تدافع عن نفسها مؤكدة عدم وجود دليل كافٍ يربط بين عرض العنف في التلفزيون والسلوك العدواني عند الأطفال، أما العلماء فهم ثابتون على ما توصلت إليه بحوثهم[3] .

لم يقتصر النقاش على شركات الإنتاج والعلماء حول أثر صور العنف في وسائل الإعلام على الأطفال والمراهقين، بل شمل أيضا السياسيين والمصالح التجارية ومراكز البحوث ولجان الدفاع عن المجتمع والمدافعين عن الطفولة ، فقد دعت هذه الجهات صناع وسائل الإعلام إلى تحمل المسؤولية الاجتماعية، وأن تأخذ هذه الشركات بشكل جدي النقد الذي وجهته الدراسات التي بنت عليها الهيئات المطالبة بتقليل العنف، خاصة شركات التلفزيون[4] .

العنف عند الشباب مشكلة معقدة تسببها عدة عوامل متداخلة، من بينها الأبوة غير الفعّالة (وتتضمن عدم كفاية وعدم ملاءمة أنماط الاتصال، العنف المنزلي، ضعف المراقبة)، تعاطي المخدرات، الفقر، العنصرية، ضغط الأنداد، العنف في

(1) www.wvu.edu.

(2) media-awareness.ca/english/issues/violence/effects_media.

(3)education.stateuniversity.com/.../Media-Influence-on-Children.

(4)www.deathreference.com/Ce-Da/Children-and-Media-Violence.

الثقافة. من الصعب تحديد أثر كل من هذه العوامل لأن الآباء يعتبرون فعّالين وذوي قوة بارزة في تطور الأطفال عاطفيا واجتماعيا، كما أن دور وسائل الإعلام مؤثر جدا[1] .

لوسائل الإعلام قوة في تشكيل التصور والمواقف. من الأمثلة على ذلك الموت، فالآباء لا يرغبون في مناقشة هذا الموضوع مع الأطفال، ربما بسبب قلة الموت الطبيعي الذي يحدث في العائلة، فالقرن الحادي والعشرون يختلف تماما عن بدايات القرن العشرين، والموت الطبيعي الذي يحصل في الواقع قليل جدا إذا ما قيس بالموت في عنف وسائل الإعلام، وهذا يجعل الصغار أكثر عرضة لسوء الفهم فيما يتعلق بالموت[2] .

تكمن المسألة في أن مضامين ما تقدمه وسائل الإعلام من خلال أفلام العنف تؤثر سلبا على تصور الأطفال للواقع، فالمعدل العالي للعنف في وسائل الإعلام الترفيهية يقدم نموذجا لفهم الموت والحزن بشكل يشوه الحقائق الديموغرافية، ويفشل في عرض ولو جزء بسيط من الألم والمعاناة اللذين يشعر بهما أفراد العائلة والأصدقاء بسبب الموت. في أحداث الدراما وبرامج محققي الجرائم، لا يسبب الموت نتيجة العنف أية معاناة وتبدو مظاهر الحداد سطحية جدا[3] .

أثارت دراسة أجريت عام 1998 أسئلة تقود إلى تحليل أكثر دقة في تشخيص آثار عنف التلفزيون على الأطفال، وهذه الأسئلة هي:

* هل يكافأ السلوك العدواني على الشاشة أم يعاقب؟

* هل هذا العنف مبرر أم لا؟ هل له عواقب؟

(1) المصدر السابق .
(2) المصدر السابق .
(3)المصدر السابق .

* هل يستطيع الطفل تحديد من هو المعتدي ومن هو الضحية؟

* هل يرى الطفل العنف في التلفزيون واقعيا؟[1]

توصلت الدراسة إلى أن عرض مشاهد العنف في التلفزيون يزداد عاما بعد عام، وحوالي ثلثي برامج التلفزيون تتضمن عنفا، خاصة في المسلسلات البوليسية. يحتوي ثلث برامج العنف على ما لا يقل عن تسعة مشاهد في الحلقة الواحدة، كما أن نصف الأفلام التي يعرضها التلفزيون تتضمن مشاهد عنيفة جدا، وبعض هذه الأفلام تتضمن ما يزيد عن أربعين مشهد عنف[2] .

لا نغفل هنا تأثير العنف الذي تتضمنه نشرات أخبار التلفزيون، فمشاهد هذا العنف أيضا تتسبب في خوفهم وانزعاجهم، وتتسبب بلا قصد في تشويه مفاهيم الآباء والأطفال والمجتمع عن معدلات حوادث الجرائم التي يرتكبها الشباب، فالتركيز الواسع على مثل هذا السلوك وإبراز الجناة كأشخاص مشهورين، يدفع الشبان الآخرين إلى تقليدهم[3] .



(37) ألعاب الفيديو تؤثر على سلوك الأطفال

الأدهى من خطر العنف في التلفزيون هو الخطر الأكبر في عنف ألعاب الفيديو (الصورة رقم 37)، فالطفل أو المراهق يكون مشاهدا للتلفزيون، لكنه في ألعاب الفيديو يشارك بعواطفه وعقله في عمليات العنف ، ويكون لاعبا مشاركا في تلك الأحداث. موضوع مشاهدة الصغار للعنف في وسائل الإعلام وتأثير ذلك العنف عليهم ، موضوع مهم وخطير وحساس، وهذا ما سأتناوله بالتفصيل في كتابي المقبل ، بمشيئة الله.

(1) www.barbarawilson.org.

(2) المصدر السابق .

(3) www.deathreference.com/Ce-Da/Children-and-Media-Violence.

الفصل الحادي عشر

احتلال العراق

في صور وسائل الإعلام

«ما الفرق بالنسبة للقتلى واليتامى والمشردين إذا كان جنون التدمير يتم باسم الشمولية أو تحت الاسم المقدس للحرية أو الديمقراطية؟»

المهاتما غاندي

(1869- 1948)

عدسة الكاميرا مع صواريخ توماهوك كروز المدمرة

القنوات الفضائية هي القنوات التلفزيونية التي تبث برامجها عبر الأقمار الصناعية ، ويتم استلام برامجها بواسطة صحون الالتقاط. كانت أول إشارة بثت عبر القمر الصناعي (تلستار) في عام 1962، وبثت من أوروبا والتقطت في أميركا الشمالية. كانت أول محطة فضائية وطنية هي "أوربيتا" التي أنشأها الاتحاد السوفييتي عام 1967 لبث البرامج التلفزيونية إلى قمر صناعي يتولى إعادة إرسالها إلى محطات أرضية أخرى. شاهد العالم بأسره أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 في نيويورك، كما شاهد العالم أيضا عبر البث التلفزيوني المباشر وقائع غزو العراق عام 2003. كتبت الصحفية الأميركية "سارة بوكسر" مقالة في صحيفة "نيويورك تايمز" بتاريخ 3 أبريل (نيسان) 2003، تحت عنوان "أصداء رسائل ماكلوهان في العراق"، تساءلت فيها عن السبب الذي يدعوها لتذكر ماكلوهان، فتجيب بأن ضربة العبقرية لماكلوهان كانت إرساء نظريته عن التاريخ في عالم الحواس؛ لأن ماكلوهان رأى أن وسائل الإعلام كانت امتدادا لجسم الإنسان - الكتب المطبوعة امتداد للعينين، والراديو امتداد للأذنين- كان يعتقد أن كل تقنية جديدة تعيد شكل البشر وتصدمهم أيضا (نحن نضع شكل أدواتنا، وأدواتنا تشكلنا). كتب ماكلوهان في عام 1964 يقول إننا نضع كل جهازنا العصبي خارج أنفسنا، ونعيش في قرية عالمية شديدة الحساسية[1] .

تقول بوكسر إن تلك الصورة الغريبة كانت في الوطن (أميركا) عندما بدأت الحرب في العراق على شاشة التلفزيون. تحركت الدبابات من الجنوب، لكنها لم تكن مجرد دبابات، بل كانت أرجلا سائرة بتناسق وجلدا محميا. كانت أجهزة الرؤية الليلية امتدادا للعيون. اعتبر ماكلوهان التلفزيون واسطة باردة . قال إن التلفزيون،

(1) http://www.theage.com.au/articles.

على العكس من الفيلم أو الراديو أو الطباعة، يقدم صورة مثل الموزائيك، غير محددة وغير واضحة، تاركة المشاهد يكمل التفاصيل. لم يعش ماكلوهان ليرى التلفزيون ذا الصورة العالية الوضوح والدقة. كان لصور الحرب تأثير كبير على الجمهور. فجأة، جُر كل من كان يشاهد التلفزيون إلى ساحة المعارك. عندما هبت العواصف الرملية، لم ير المشاهدون ما أمامهم تماما مثلما كان عليه الجنود. وعندما كانت الكاميرا مثبتة على القنابل الذكية، كان الجمهور يشعر بأنهم أصبحوا قنبلة[1] .



(38) صواريخ توماهوك تنطلق نحو العراق

شبّه ماكلوهان تجربة مشاهدة التلفزيون بالدائرة المغلقة التي يتابع بها طلبة الطب عملية جراحية، والتأثير الغريب الأول عليهم، فهم لم يعودوا مشاهدين بل مشاركين فيها؛ لأنهم يشعرون بأنهم يحملون بأيديهم المشارط. التلفزيون- كما يقول ماكلوهان- يعزز العاطفة نحو مشاركة عميقة في كل جانب من جوانب التجربة[2] .

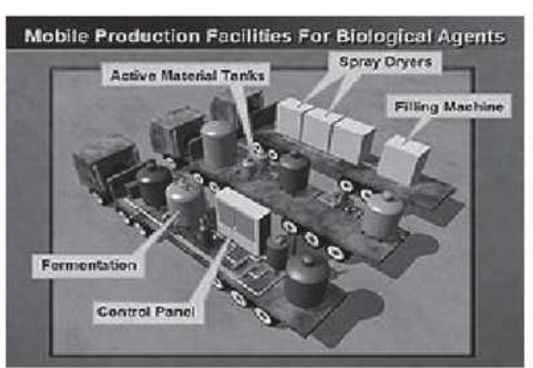
تضيف بوكسر: "ومع استمرار تقدم القوات الأميركية، أصبح المشاهد جزءا من الجيش الغازي. حتى مقدمي الأنواء الجوية في محطات التلفزة الأميركية كانوا يعلنون أن الطقس مشمس في نيويورك وعواصف رملية في البصرة. وعندما كان المشاهدون يشعرون بأنهم جزء من الجيش هناك، أصبح الجيش جزءا من الجمهور. كانت القوات على حاملات الطائرات الأميركية

(1) http://www.theage.com.au/articles.

(2) المصدر السابق .

تشاهد شبكة (CNN) لتعرف كيف كانت الحرب تجري. كان الجنـود يشـاهدون الجنـود الآخـرين في التلفزيون. الأقمار الصناعية التي تملأ الفضاء جعلت العالم "مسرح حرب"[1] .

تثير بوكسر سؤالا مهما عن عملية نقل المعارك إلى المشاهد مباشرة عبر الأقمار الصناعية: "من كـان القائم بالفعل ومن كان المراقب؟ كان الصحفيون على ظهور الدبابات الأميركية محاطين بـالجنود، فهـل كانـت كـاميرات التلفزيـون شـاهدا عـلى الأحداث ، أم أنها كانـت جـزءا مـن أسـلحة الحرب، أم كلاهما؟ تجيـب بـوكسر في جـزء آخر مـن مقالهـا بـأن كـاميرات التلفزيونيـة كانت جزءا من أسلحة الحرب[2] .



(39) من مزاعم أسلحة الدمار الشامل

وزير الخارجية الأميركية الأسـبق "كـولن باول" وبعـد خروجـه مـن حكومـة الـرئيس بوش أعلن ندمه عما فعله أمام مجلس الأمن الدولي التـابع للأمـم المتحـدة حـين عـرض صـورا مزيفـة مؤكدا أنها التقطت لشـاحنات تحمـل معمـلا متـنقلا للأسـلحة الكيماويـة. (الصـورة رقـم 39) توضـح بالحاسوب محتويات الشاحنات التي زعم باول أن صورها التقطت في العـراق. وبعـد احـتلال العـراق، لم يكن هنالك وجود للمعمل الكيماوي المتنقل. لقد كشفت الحقائق زيف الادعـاءات الأميركيـة، ففـي الثلاثـين مـن سـبتمبر 2004، أكـد رئـيس لجنـة مسـح العـراق (ISG) The Iraq Survey Group The

(1) المصدر السابق .
(2)المصدر السابق .

"شارلز ديولفير" في تقريره الشامل أن قدرة العراق على صنع أسلحة الدمار الشامل قد دمرت عام 1991، وأن رئيس النظام صدام حسين كان يركز على إنهاء العقوبات الدولية المفروضة على العراق، ولم يُعثر على دليل بأن العراق كان مستمرا في إنتاج أسلحة الدمار[1] .

اتهم "هوارد دين" رئيس "اللجنة الوطنية الديمقراطية" للحزب الديمقراطي الأميركي أثناء الحرب على العراق، اتهم إدارتيْ الرئيس بوش ورئيس الوزراء البريطاني توني بلير بأنهما تعمدتا تزييف الأدلة لشن الحرب[2] . وتعزز هذا الاتهام بما ذكره رئيس المخابرات البريطانية من أن المعلومات المخابراتية والحقائق عن العراق ، قد تم إعدادها في الولايات المتحدة بقصد احتلال العراق[3] .

لم تذكر الصحفية الأميركية أن ما كانت تشاهده كان من طرف واحد وغابت الصورة عن الطرف الآخر: ضحايا القصف الصاروخي وغارات الطائرات ، والدمار الهائل الذي ألحقته بالبنى التحتية في العراق، إضافة إلى القتل المجاني الذي قام به الجنود الأميركيون (الصورة رقم 40). لم تذكر الصحفية أيضا السبب وراء التغطية الإخبارية للمعارك ، من دون الحديث عن أسباب الغزو والحقائق الخفية.



(40) شاب عراقي قتله الجنود الأميركان

استفادت الإدارة الأميركية من تجربة وسائل الإعلام مع الحرب في فيتنام ، حين كان المراسلون

(1) Wikipedia, the free encyclopedia.

(2) The Nation, March 20, 2003, www.thenation.com/doc/20030407.

(3) The Christian Science Monitor, May 17, 2005.

أحرارا في بث صورهم وأخبارهم عن الحرب والخسائر الكبيرة في صفوف الجنود الأميركيين، فقررت في الحرب على العراق أن تضع المراسلين تحت إشراف الوحدات العسكرية ويصوروا بما تسمح به تلك القوات. وعلى الرغم من ذلك تسربت الصور المفجعة عن الضحايا المدنيين العراقيين.

الصور الممنوعة

الصورة تنطق بما لا تستطيعه ألف كلمة، وهذه الصورة واحدة من الصور التي عتمت إدارة الرئيس جورج بوش على نشرها، لكنها وجدت طريقها للنشر عبر مواقع الإنترنيت ، ومن ثم إلى صفحات المجلات والصحف، ومنها صحيفة (Chicago Tribune).



(41) الطفلة العراقية لمياء ضحية قنبلة عنقودية

الطفلة "لمياء علي" (6 سنوات) المسجاة في غرفة غسل الموتى في أحد الجوامع ببغداد، قتلت هي وأختها بفعل قنبلة عنقودية أميركية ، عندما كانت لمياء تلعب مع أختها أمام باب دارهم يوم السادس والعشرين من أبريل 2003.

كتب أحد المواقع الإلكترونية معلقا على الصورة (الصورة رقم 41) التي التقطتها المصورة الأميركية "ستيفاني سنكلير":

(تذكر.. هؤلاء الأطفال لم يقتلهم "الإرهابيون". لم يقتلهم "المتمردون". نحن من قتلهم[1]).

(1) http://au.images.search.yahoo.com/images/view.

تقول المصورة سنكلير: "بعض المطبوعات التي أعمل معها لم يرغبوا بنشر صور الضحايا المدنيين العراقيين، خاصة تلك التي تؤجج المشاعر. لقد وجدت من الصعب نشر هذه الصور في المطبوعات الأميركية. لا أعرف لماذا. أظن أنهم يفكرون في قرائهم وبالناس الذين يريدون معرفة أخبار القوات الأميركية حيث يخدم أبناؤهم»[1] .

لم تكن التغطية التلفزيونية عن غزو العراق مختلفة عن حرب الخليج الأولى عام 1991 التي أعقبت غزو نظام صدام حسين للكويت، وهي الحرب التي ظهرت من خلالها شبكة (CNN) كشبكة عالمية. كانت تغطية أخبار تلك الحرب قد تمت بشكل مدروس ، واختيرت الشؤون التي يمكن الحديث عنها، ولم يكن الصحفيون قادرين على الحركة وإرسال تقاريرهم بحرية. كان عددهم محدودا وكانوا مراقَبين من قبل القوات الأميركية. كان العراق بساطا ألقيت عليه من القنابل ما زاد على عدد القنابل التي أسقطت خلال الحرب العالمية الثانية. وذكر الصحفيون أيضا أن 7 % من القنابل كانت ذكية، و10 % أخطأت أهدافها. وفي تحليل نشر عام 1992، وشمل ما بثته القنوات التلفزيونية (CNN, Sky News, UK) من أخبار وأفلام وثائقية عن الحرب، تبين أن 3 % من التغطية الإخبارية تناول الضحايا البشرية نتيجة الأعمال العسكرية ، و1 % فقط من الصور البصرية التلفزيونية كان عن القتلى والجرحى[2] .



(42) جنود أميركان يتفرجون على ضحاياهم

(1) المصدر السابق .

(2) Barker, Chris. Culture studies, Sage, 3rd Ed, 2008, p320.

يتناول كتاب "تمارين في النظر: مقدمة في الثقافة البصرية" هذا الموضوع:

(يمكننا أن نرى الكيفية التي تؤثر بها الرقابة على مضمون وسائل الإعلام من خلال تدقيق سياق صورة الحرب في العراق التي بدأت عام 2003، والتي حددت فيها ومنذ البداية التغطية الإعلامية، خاصة في الولايات المتحدة. حددت القوات العسكرية الأمريكية نشاطات المراسلين والمصورين في منطقة الحرب منذ حرب الخليج الأولى عام 1991. في تلك الحرب، تم إبقاء المراسلين خارج منطقة القتال والقصف؛ لذلك كانت تغطية الحرب عموما تتم من خلال صور الأسلحة (الصور التي بثتها الكاميرات الملصقة بتلك الأسلحة)، وقد نجح ذلك التكتيك في محو صور الموتى من الجنود الأمريكيين من على شاشات التلفزيون والمجلات الأمريكية. وفي الحرب الثانية (2003) اتبع الجيش الأمريكي تكتيك وضع المراسلين مع وحدات مختارة، فاطلع المراسلون على فعاليات تلك الوحدات التي كان عليها أن تقوم بالدور المرسوم لها أمام المراسلين. وعندما تدهور الأمن وساء وضع العرب أكثر، فرضت تحديدات أكبر لأسباب أمنية. يذكر تقرير أصدرته منظمة "مراسلون بلا حدود" أنه وخلال الفترة ما بين 2003 ومارس 2006، قتل 216 من المراسلين ومساعديهم في حرب العراق.

مُنعت المؤسسات الإعلامية في الولايات المتحدة من عرض صور القتلى الأمريكيين، مع عدم وجود تحديدات على نشر صور قتلى العدو (العدو هنا هم العراقيون من المدنيين بعد أن تلاشت القوات العراقية/ الكاتب) (الصورة رقم 38). لقد منع البنتاغون منذ حرب 1991 التقاط ونشر صور وصول الجثامين الملفوفة بالعلم الأمريكي إلى أميركا. لكن بعد احتجاجات كثيرة، أقدم البنتاغون عام 2005 على نشر مجموعة من الصور بعد وضع مربعات سوداء على وجوه الجنود الذين يحملون التوابيت)[1] .

(1) Sturken, Marita & lisa Cartwright. Practices of looking, p256.

الصورة وثيقة لا تنكر- سجناء أبو غريب

(أبو غريب وغوانتنامو دمرا الولايات المتحدة أكثر مما قد تفعله القاعدة في أي اعتداء مباشر.. تيموثي غارتون- الغارديان) .



(43) المجندة أنغلاند تتسلى بتعذيب سجين عراقي

لم تستطع "البنتاغون" أن تفعل شيئا إزاء ما فضحته الصور التي نشرتها الصحف وعرضتها شاشات التلفزيون في كل العالم ، عما كان يجري في دهاليز سجن أبو غريب بعد الاحتلال الأميركي للعراق. أكدت تلك الصور التي التقطها جنود أميركيون في ربيع 2004 دور الصورة في تغطية العنف والتعذيب على الرغم من وضع القيود على تغطية تلك الأحداث. كانت الصور وثيقة أثبتت ما تعرض إليه السجناء العراقيون من تعذيب واعتداء وإذلال [1] .

عرض الجنود الأميركيون التابعون للوحدة (372) التابعة للشرطة العسكرية في الجيش الأميركي، أنفسهم في الصورة وكأنهم سيّاح يلتقطون صورا تذكارية. كانت المجندة "لينداي أنغلاند"- التي حُكم عليها عام 2005 بالسجن ثلاث سنوات بجرم يرتبط بالاعتداء الموثق على متهمين عراقيين- تتباهى وهي تسحب سجينا بسلسلة مثلما تسحب كلبا (الصورة رقم 43)، وفي صور أخرى يقف الجنود مثل سيّاح يشيرون بابتهاج إلى سجناء عراقيين عراة، أو إلى جثث سجناء قُتلوا برصاص الشرطة العسكرية. تعكس تلك الصورة ما تعرض إليه السجناء من استهانة ثقافية ودينية لأنهم مسلمون أجبروا على التعري أمام امرأة غريبة.

(1) Mirzoeff, Nicholas, An Introduction to Visual, Routledge,2003, p 203.

طرحت تلك الصور أسـئلة عـن دور التقـاط الصـورة البصريـة في سـيكولوجية السـادية التـي تخللـت الحرب والعنصرية[1].

أكثر هذه الصور شهرة هي صورة الرجل الذي غُطي رأسه بكـيس ويقـف مـادا ذراعيـه الموصـلتين بأسلاك كهربائية مربوطـة ببدنـه. وقفـة السـجين تـذكر الأميركيـين بالصـليب ومعانـاة سـيدنا المسـيح وآلامه[2] .

صور أبو غريب تشرح بوضوح الطرق التي لا تزال فيهـا الصـور تلعـب دورا كـدليل. هـذه الصـور وثيقة بما تحمله، تقدم دليلا من الحقائق التي أثرت في الرأي العام العربي والأميركي والعالمي. تعرض لنا الصور أيضا العلاقة بين النظر والسادية عند الجنود الأميركيين الذين لم يكتفـوا بمـا فعلـوه ، وإنمـا زادوا عليه بأن تداولوا الصور ووزعوها على شبكة الإنترنيت.

(1) Sturken, Marita & lisa Cartwright. Practices of looking, p258.
(2) Sturken, Marita & lisa Cartwright. Practices of looking, p259.

الفصل الثاني عشر

الحاسـوب والإنترنيـت

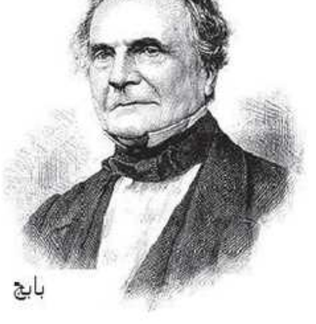
«الإنترنيت.. أكبر مكتبة في العالم، لكن الكتب فيها مطروحة على الأرض»

جون آلين بولص

(مؤلف وأستاذ رياضيات أميركي)

الخطوات الأولى

عندما فكر الفيلسوف والمخترع والمهندس الميكانيكي "شارلز بابّج" (1791-1871) (الصورة رقم 44) بصنع "آلة تحليلية" في أواسط القرن التاسع عشر، كان من الصعب عليه أن يتخيل تأثير فكرته على مستقبل الثقافة والفن والمجتمع. كان يسعى لتصميم آلة يمكنها وبدقة القيام بحساب عمليات رياضية في عملية موحدة، وعندما توفي عام 1871، لم تكن آلته قد اكتملت، حتى عمله لم يكتشف إلا في أواسط الأربعينيات من القرن الماضي[1] .



(44) المخترع شارلز بابج



إن أهم سمة لماكنة بابّج التحليلية كانت قابليتها لتحليل عدد غير محدد من المسائل والمعادلات والمتغيرات. ومع أنه لا توجد ماكنة محددة يمكنها القيام بعمليات غير محددة، كان حل بابّج الأساسي الخيالي "بناء ماكنة محددة واستخدامها في زمن غير محدد. إنها استبدال لا محدودية الزمن بلا محدودية المكان.. لتحديد حجم الماكنة ، ومن ثم الاحتفاظ بقوتها غير المحددة"[2] .

كان للمسلمين دور الريادة في تطور الحاسوب. يذكر قاموس "ويبستر" العبارة التالية في تعريفه (computer): "القاعدة الأساسية لتطوير الحاسوب كانت في القرن الثالث عشر (الميلادي) عندما قام رجل دين مسلم بحل المسائل عن طريق سلسلة من عمليات مكتوبة"[3] .

(1) Harley, Ross. New media technologies, Australian film, television & radio school, 1993,p2.

(2) Diebold, John. "The life of a philosopher" in the world of the computer, Random,1973,p 34 .

(3) http://www.hitmill.com/computers/computerhx1.

استطاع بابّج في عام 1821 أن يطوّر فكرة اختراع العالم "جوزيف ميري" لنول ميكانيكي يتم التحكم به عن طريق البطاقات المثقبة، وتمكن بابّج من صناعة أول كمبيوتر يدار بمحرك بخاري، يمكنه خزن البيانات، لكن بابّج لم يحقق طموحه في صنع ماكنة أسرع وأكثر خزنا للبيانات.

بدأ التفكير، انطلاقا من هذا المفهوم الاستهلالي، بتطور تقني يهدف إلى تقليل الحيز المادي لهذه الآلات الحاسبة مع زيادة سرعتها وقدرتها على خزن المعلومات. تكمن العملية المزدوجة في تقليل الحيز المادي وزيادة سرعة الحاسوب وذاكرته في قلب "الثورة" الحالية في الآلات الذكية.

تمكن الألماني "كونراد زوس" (1910-1995) من صنع أول حاسوب إلكتروني قابل للبرمجة، ويدار بالطاقة الكهربائية. وبعد عامين، ظهر الحاسوب المسمى "العملاق" وكان من تصميم المهندس الإنجليزي "توماس فلورز" (1905-1998)[1] .

تسارعت بعد ذلك خطوات تطوير الحاسوب، أثناء الحرب العالمية الثانية ، ثم الحرب الباردة بين المعسكرين الغربي والشرقي. زادت حمى التنافس بين الشركات العملاقة المختصة بالحاسبات، لتنجز ثورة في تقنية المعلومات.

لاحظ المخترع ومؤرخ الحاسوب "ريموند كورزويل" أن الثورة الصناعية الأولى تميزت بالآلات التي زادت وضاعفت القدرات المادية. أما الثورة الصناعية الثانية فهي مبنية على الآلات التي تزيد وتضاعف قدراتنا الذهنية، واستنادا إلى رأيه، فالحاسوب يقوم على المعرفة والمعلومات والصناعة، وقيمة المنتجات الرقمية لا تتوقف على تحويل المصادر الطبيعية إلى القيمة المضافة للسلع[2] .

(1) Wikipedia, the free encyclopedia.

(2) Kurzweil, Raymond. The age of intelligent machines, MIT, 1990, p8.

أصبح الحاسوب اليوم جزءا مهما من صناعة الصور المتحركة والصوت. تغيرت حياة الناس وبشكل سريع، ليس بسبب التقنية ذاتها، بل إن تلك الاختراعات قد ساعدتهم على أن يعرفوا ويعملوا.

أفلام الرسوم المتحركة في زمن تقنية الحاسوب

بعد الحرب العالمية الثانية وقصف هيروشيما وناكاساكي، حدث انتقال في الصناعة الثقافية اليابانية، فتصدرت الكتب المصورة بالرسوم (comic books) وأفلام الرسوم المتحركة ، وسائل الإعلام الأخرى، ليس للأطفال فقط وإنما للكبار أيضا، وكانت تتناول قضايا سياسية وتاريخية وثقافية، وتتنوع بين الدراما والكوميديا والتهكم والعنف[1] .

يؤشر فيلم الرسوم المتحركة "أكيرا" للياباني "كاتسيوهيرو أوتومون" (1988) بدء الأفلام المبنية على الحاسوب وتفاعل الإنسان معه في تجسيد الحركات، أو تقنية (cyberpunk). ويعد هذا الفيلم واحدا من أفلام ما بعد الحداثة ، ويقدم رؤية متشائمة للمستقبل تقوم على انهيار العالم الصناعي. تبدأ قصة الفيلم بانفجار نووي يدمر طوكيو في عام 1988 لتبتدئ الحرب العالمية الثالثة، ثم يقفز الفيلم إلى طوكيو الجديدة عام 2019، حيث تسودها أحداث العنف السياسي، لكن الفيلم يعرض أيضا التقدم في العلوم والتقنية الحيوية.



(45) فيلم "شرك"

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p318.

أما في هوليوود، فقد بدأت أفلام الرسوم المتحركة المعتمدة كليا على تقنية الحاسوب في أواسط التسعينيات مع فيلم "قصة لعبة" بما يشبه الأفلام اليابانية. وأفلام هوليوود للرسوم المتحركة قلدت الأفلام اليابانية التي تخاطب الصغار والكبار، وحققت بذلك إيرادات ضخمة، لم تقتصر على الأفلام فقط بل تعدتها إلى أشرطة (DVD) ثم إلى ألعاب الفيديو[1] .

من هذه الأفلام "شرك" (2001) (الصورة رقم 45) المأخوذ عن قصة للأطفال لرسام الكارتون "وليام ستيج"، وكان الفيلم بداية سلسلة من الأفلام تحمل كلها اسم "شرك". قصة الفيلم من القصص الخيالية التقليدية، وتدور حول أميرة تنتظر قدوم الأمير الذي سيخلصها من محنتها. وفي مدينة أسطورية، تجري مبارزة بين المتقدمين للفوز بالأميرة. هذا الفيلم أيضا من موجة ما بعد الحداثة، فالنص يتضمن طرح قضايا حديثة في قالب قصة خيالية ، ويأخذ بعض شخصيات أفلام أخرى وتجارب هوليوود الصناعية. يزخر الفيلم بمشاهد الفكاهة مع توالي أحداث قصة حب ومواعظ أخلاقية عن الأنانية وحب الآخرين، والفيلم يقدم ذلك بطريقة تُفهم المشاهد رسالة الفيلم. يتضمن الفيلم أيضا حركات الدفاع عن النفس، وبذلك يتشابه مع فيلم "ماتريكس" الذي قلّد أفلام هونغ كونغ [2] .

الإنترنيت

بدأ تطور الإنترنيت عام 1969، أي في العام الذي وطئت فيه قدما "نيل أرمسترونغ" سطح القمر، وكان الإنترنيت حينذاك وسيلة غاية في السرية لأغراض عسكرية، وفي عام 1972 اخترع الفيزيائي الأميركي من أصل بلغاري "جون آناتاسوف" أول حاسوب آلي إلكتروني . بدأ الإنترنيت كنظام للاتصالات

(1) Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: p 320.

(2) المصدر السابق .

العسكرية الأميركية، وكانت الغاية منه تداول المعلومات السرية ، وكنوع من النظام البريدي الإلكتروني الداخلي. انتقل الإنترنيت بعدها إلى مراكز البحوث والجامعات لمساعدة الطلاب في الوصول إلى المعلومات التي تتطلبها بحوثهم.

الإنترنيت والعولمة

الإنترنيت أهم إنجازات "القرية العالمية" وفي الوقت نفسه أبرز سماتها. أتاحت هذه الوسيلة للناس في كل مكان أن يتصل بعضهم ببعض ، ويتفاعلوا ويتشاركوا في المعلومات، من دون اعتبار للبعد الفيزيائي، وتساعدهم على فهم العالم الذي يعيشون فيه.

لقد غيّر الإنترنيت حياتنا، فمثلا كنا قد تعودنا على إرسال رسائلنا الخاصة عبر صندوق البريد، أما الآن فمعظم الناس يرسلون إلى ذويهم وأصدقائهم رسائل بالبريد الإلكتروني (E-mail). وإذا كنا قد اعتدنا على الذهاب إلى المكتبات لشراء الكتب، فالبعض منا الآن يشتري الكتاب عبر الإنترنيت[1].

تتأثر الشعوب بسرعة القوى الاقتصادية والبيئية التي تتطلب الاندماج والتوحد، فصرنا نشهد حركة سريعة في مجالات من حياتنا اليومية، سرعة في الموسيقى والأغاني، سرعة في الحاسبات، سرعة في الأكلات. وتضغط هذه القوى الأمم في شبكة عالمية تجارية متجانسة في التقنية والبيئة والاتصالات والتجارة[2] .

التقنية هي أبرز جوانب العولمة وأهم قواها الدافعة. لقد أحدثت تقنيات الاتصالات ثورة في عالم المعلومات، وبدأت العولمة تظهر بشكل محسوس وملاحظ

(1) Globalization and the internet (www.probe.org).

(2) المصدر السابق .

بفضل تقنية الإنترنيت. إن ظهور الإنترنيت وبأشكاله المتعددة قد وفر أرضية مشتركة لكل شعوب المعمورة للاتصال وتبادل المعلومات[1].

كان لأثر الإنترنيت على العولمة جوانب إيجابية وسلبية. يشمل الأثر الإيجابي لتقنية الإنترنيت على العولمة التحديث والتحسين في قطاع الأعمال على نطاق عالمي، فالشركات تحسن من قدراتها التنافسية والإنتاجية ، مع كفاءة عالية في التعامل الإلكتروني والوصول إلى المعلومات الفورية، وبفضل ذلك، أصبح السوق الآن أكثر منافسة مع طرح المزيد من الخيارات أمام المستهلكين.

زادت تقنية الإنترنيت تقدما في بعض أنحاء العالم، لكن هذا لا ينطبق على أغلبية مناطق الجنوب، والجنوب يشير إلى البلدان النامية والأقل تنمية وإلى العالم الثالث. تعتبر هذه البلدان فقيرة مقارنة مع الولايات المتحدة وكندا وغرب أوروبا واليابان وأستراليا ونيوزيلندا. وإذا كان هناك عدد قليل من الناس يمكنهم الوصول إلى الإنترنيت ، فالغالبية العظمى من السكان لا يستطيعون ذلك، وعلى الرغم من عولمة الإنترنيت السريعة، إلا أن البلدان الأقل تنمية لا يمكنها الاستفادة من الإنترنيت مثلما تستفيد البلدان المتقدمة في الاقتصاد والمؤسسات السياسية[2] .

يحمل الإنترنيت مجموعة واسعة من مصادر المعلومات وكذلك الخدمات، وأهمها "hypertext" (طريقة خزن المعلومات من خلال برنامج حاسوب يسمح للمستخدم بوضع وربط حقول المعلومات حسب رغبته ، ومن ثم استرجاعها متى شاء) ، وهي وثائق للشبكة العنكبوتية العالمية (www) أو (World Wild Web)، وكذلك البنية التحتية لدعم البريد الإلكتروني، إضافة إلى الخدمات العامة كالمحادثة

(1) المصدر السابق .

(2) www.socyberty.com/Issues/The-Internet-and-Globalization.

عبر الإنترنيت (online chat) ونقل الملفات والمشاركة فيها، والاتصال بالصوت والصورة بين مستخدمي الإنترنيت[1] .

سجل عدد مستخدمي الإنترنيت في البلاد العربية زيادة كبيرة في العامين الأخيرين. وتتصدر دولة الإمارات العربية المتحدة بقية البلاد العربية في نسبة عدد مستخدمي الإنترنيت إلى عدد السكان، فقد كانت النسبة في دولة الإمارات (48.9 %) تليها قطر (%42.6) ولبنان (39,5%)[2] .

فوائد الإنترنيت وأخطاره

يمكن تلخيص أهم فوائد استخدام الإنترنيت وصوره بما يلي:

* برامج تعليمية .
* معلومات للبحوث الدراسية .
* فرصة للاتصال بين الناس في كل أنحاء العالم .
* فرصة للمشاركة في الأفكار والمصادر مع الآخرين الذين يحملون الاهتمامات ذاتها .
* الوصول إلى النصوص والصور والموسيقى .
* التسوق من أي مكان في العالم من دون أن تغادر الحاسوب .

أما اليوم فلا يحصى عدد من يستخدم الإنترنيت، لكن يمكن اعتبار عام 1995 عام انتشار الإنترنيت على نطاق واسع جدا[3] .

أما الجانب السلبي للإنترنيت الذي يهدد أولادنا وبناتنا الصغار ، فيكمن في عدم وجود لوائح للسيطرة على المواد المعروضة على الإنترنيت. ومع وجود آلاف المواقع

(1) Wikipedia, the free encyclopedia.
(2) http://www.internetworldstats.com/stats5.htm.
(3) www.youngmedia.org.au/mediachildren/06_10_internet_benefits.

الأمينة الموجهة للصغار، إلا أن الصغار ربما يدخلون ببراءة وبطريقة غير متوقعة مواقع ذات طبيعة جنسية أو شاذة أو عنيفة مع مفردات مستهجنة[1] .

يحمل الإنترنيت، إضافة إلى فوائده، أشياء غير مناسبة للصغار وتثير القلق على سلامتهم، وأهمها:

- إمكانية الوصول إلى معلومات غير مناسبة لهم .
- إقامة علاقة "صداقة" مع أشخاص غرباء قد يصبحون خلالها ضحايا .
- تعريضهم لضغط الإعلانات .
- الخطر على صحتهم بسبب الإفراط في استخدام الإنترنيت .
- تعريضهم للخطر من خلال الكشف عن أسمائهم وعناوينهم .

الصور غير المناسبة

* الصور الجنسية الفاضحة: تتضمن صورا وفيديو موجهة للكبار، تعريض الصغار لهذه الصور يسبب صدمة لهم .

* في الدول المتقدمة، كأستراليا مثلا، هنالك مؤسسات حكومية تراقب المواقع الإلكترونية ، وتنظر في شكاوى الآباء عن وجود صور وأفلام جنسية موضوعها الأطفال، لتقوم تلك المؤسسات بمتابعة أصحاب المواقع والاتصال بحكوماتهم لمحاسبتهم، كما تحاسب السلطات الأسترالية أي مواطن يخزن في حاسوبه صورا جنسية عن الأطفال وتحيله إلى المحاكم لينال عقوبة شديدة.

(1)المصدر السابق .

صور العنف والإزعاج

* تتضمن أشياء تخدش المشاعر .

* تعرض صورا من العنف في الأفلام والفيديو والألعاب وكلها تؤثر سلبيا على الأطفال .

الشراء أو المقامرة

* من السهل أن يصل الأطفال إلى هذه المواقع التي تشجعهم على الشراء .

* ألعاب المقامرة على الإنترنيت والإغراء باستخدام البطاقة الذكية .

* ربما يستخدم الأطفال أرقاما يرونها على الإنترنيت دون قصد فتتراكم فواتير الهاتف في فترة زمنية قصيرة بسبب الاتصال بعناوين في الخارج .

المعلومات غير الصحيحة وغير الدقيقة

قد يعتقد الأطفال أن كل شيء موجود على الإنترنيت صحيح وحقيقي ، والحقيقة أنه يمكن لأي شخص أن يضع معلومات على الإنترنيت وليس هناك أي ضمان على صحتها.

إقامة علاقات مع أشخاص غرباء

من المحتمل أن يتصل الأطفال بأشخاص يتظاهرون بأنهم أطفال ولكن لديهم دوافع أخرى. الخطر الحقيقي أن يتصل الصغار بأشخاص شاذين وعديمي الضمير ، أو أن يكشف الصغار عن بياناتهم الشخصية لغرباء لا يعرفونهم، أو ربما يتعرض الصغار للمضايقات عن طريق البريد الإلكتروني.

ضغط الإعلانات

قد يقع الأطفال في شراك إعلانات عن منتجات غير معروفة المصدر أو لا وجود لها على الإطلاق، فتغريهم بألوانها وتصميمها الخلاب.

الخطر على صحتهم

يمكن أن يسبب الإنترنيت إدمانا، ومن المهم جدا أن لا يبعد استخدام الإنترنيت الأطفال عن نشاطات أخرى تنمي أبدانهم ، وألا يبعدهم عن أداء واجباتهم الدراسية.

الإنترنيت ودور الوالدين

تقترح دراسة أسترالية بعض الأمور التي تساعد الوالدين على مواجهة أخطار الإنترنيت ، التي قد يتعرض لها الصغار أثناء استخدامهم له بحثا عن معلومات مفيدة:

* أن يكون الوالدان على معرفة بالإنترنيت .
* أن يكونا على دراية بما يفعله الصغار على الإنترنيت من خلال مراجعة المواقع التي زاروها ، وكذلك فحص البريد الإلكتروني .
* أن يكون ربط الإنترنيت في أماكن تتواجد فيها العائلة وليس في مكان منعزل .
* الاتصال بمصادر تجهيز خدمة الإنترنيت لمناقشة أفضل السبل لسلامة الأطفال .
* استخدام برامج حجب المواقع الضارة[1] .

(1) www.youngmedia.org.au/mediachildren/06_10_internet_benefits.

الفصل الثالث عشر

الصــورة فـي الإعـلان

«الإعلان عامل اقتصادي مهم لأنه أرخص وسيلة لبيع السلع،

لاسيما السلع عديمة القيمة»

سنكلير لويس(1885-1951)

روائي أميركي

الإعلان وعناصره

الإعلان هو "أحد الأنشطة الإعلامية التي لا غنى عنها للأنشطة الاقتصادية من صناعة وتجارة وخدمات وغيرها من الأنشطة الاقتصادية ، وكذلك بالنسبة للمؤسسات والمنظمات الخيرية غير الربحية التي بدون الإعلان عن جهودها ، لن تحصل على الدعم المجتمعي والتمويل المادي اللازم لاستمرارها في عملها وأدائها لرسالتها. والإعلان فن يتطور تطورًا ذاتيًا بالتطور التقني الذي نصل إليه ، فقد انعكس بدوره التطور الكبير الذي أحدثته الحواسيب في عالمنا اليوم ، على عالم الدعاية والإعلان ، فأصبح لتصميم الإعلانات وإخراجها به من التطور والجاذبية الشيء الكثير"[1].

كشف الصحفي والمؤلف والناقد الأميركي "فانس باكارد" (1914-1996) في كتابه "المُقْنِعون الخفيون" (1957) أن وكالات الإعلان توظف اختصاصين في علم النفس وسائر علماء السلوك للبحث عميقا في عقول المستهلكين والقيام بحملة إعلانية مبنية على ما يجدونه هناك. هذا الكتاب أقنع أجيالا من الأميركيين أن يتلاعبوا بالمستهلكين لدفعهم لشراء ما لا يحتاجونه وما لا يريدونه[2] .

المستهلكون طرف في العملية الإعلانية، فعناصر هذه العملية الاتصالية هي:

1 - المرسل : ويمثله في العملية الإعلانية أو في الإعلان كعملية اتصالية ، الشركة المعلنة صاحبة المنتج أو الخدمة أو وكالة الإعلان التي تعتمد عليها في إعداد الرسالة الإعلانية أو كليهما.

2 – الرسالة : وهي المحتوى الإعلاني المرغوب في نقله إلى الجمهور المتلقي (المستهدف في العملية الإعلانية) وقد تكون مطبوعة أو مسموعة أو مرئية.

(1) Wikipedia, the free encyclopedia, Advertising.

(2) Packard, Vance. The hidden peruaders, Washington Square Press, updated ed. 1984, chapter2.

3 - الوسيلة : وهي الأداة التي يتم من خلالها نقل الرسالة الإعلانية سواء أكانت صحيفة أو مجلة أو مذياعا أو التلفزيون أو موقعا إلكترونيا على شبكة (الإنترنيت) أو حتى الهاتف النقّال أو لوحات الطرق، وأحيانا يتم الاعتماد على المجمعات التجارية كوسيلة إعلانية من خلال حملات التسويق المباشر، وهناك وكالات وشركات إعلان متخصصة تقوم بتأجير مساحات الشوارع لوكالات الإعلان والشركات الأخرى، على حسب المدة والمساحة وتميز المكان وإمكانية المشاهدة الجماهيرية الواسعة له من اتجاهات وزوايا الطريق المختلفة ، وتكون لديها فرق متخصصة لمسح الشوارع والمناطق واختيار الأماكن المميزة ، وتوضع الإعلانات أيضا على الحافلات العامة وسيارات الأجرة (الصورة رقم 46).



(46) مواقع ممتازة للوحات الإعلان

4 - الجمهور: وهو المستهدف الرئيسي من عملية الإعلان وتختلف خصائصه وحجمه ، وغالبا ما يتم دراسته بغرض تحديده في مرحلة سابقة لإعداد الرسالة الإعلانية بما يتناسب معه .

5 - رد الفعل: ويتمثل في ردود أفعال الجماهير بعد بث الرسالة الإعلانية ، وأيضا يتم قياسها لإجراء أي تعديل في الرسالة الإعلانية[1] .

(1) Wikipedia, the free encyclopedia, Advertising.

هدف الإعلان دائما الإعلام والإقناع، وقد شهد تطورات كثيرة على مر التاريخ. كان الإعلان ظاهرة القرن العشرين، لكن بعض أشكاله تعود إلى قرون مضت، فمنذ أن كوّن الناس مجموعات وقرى صغيرة، كانت هنالك محاولات لإقناع أكبر عدد بشراء السلع. اكتشف علماء الآثار في ترجمتهم للكتابات اليونانية والمصرية القديمة أن بعضها كانت تحاول إغراء الآخرين بقضاء ليلة في نزل معين مع قائمة بالمأكولات التي يقدمها[1].

ومن أشكال الإعلان القديمة "منادي المدينة" الذي كان يبلغ المواطنين الأخبار أو ما يريد الحكام إيصاله للناس من تعليمات وأوامر، أو يعلن عن بضائع مبينا محاسنها وفوائدها، وهو في هذا الدور يقوم بمهمة ما ندعوه اليوم "الدلال".

ومع اختراع الطباعة في أوروبا في عام 1455، ومن ثم الثورة الصناعية، أقامت الشركات أسواقا كبيرة لتصريف منتجاتها، معتمدة على "الإعلان اليدوي" أي النسخ المطبوعة التي توزع في وقت قصير نسبيا على المنازل أو ترمى من الجو، ولا يزال هذا النوع من الإعلان مستخدما بكثرة في أيامنا هذه، خاصة من الوكلاء المحليين أو من قبل المرشحين في الانتخابات[2] .

ومع أن الإعلان شارك وسائل الإعلام الخمس الكبرى (التلفزيون، الراديو، الصحف، المجلات، اللافتات) لكنه اليوم امتلك خيارات أخرى، من الإنترنيت إلى كاسيتات الفيديو. لم يعد الإعلان، مع كونه الشكل الأكثر انتشارا، يهيمن كما كان سابقا. مثال على ذلك، أن بعض شركات المنتجات الغذائية زادت مبيعاتها نتيجة أشكال أخرى، منها توزيع الكوبونات وسحبات اليانصيب وتوزيع نماذج من منتجاتها على الجمهور. بعض الشركات لجأ إلى وسيط غير تقليدي لترويج

(1) Straubhaar & La Rose, communication media in the information age, p348.

(2) Straubhaar & La Rose, communication media in the information age, p348.

منتجاته، مثال على ذلك شركة (Oakley)، وهي واحدة من أكبر شركات صنع النظارات الشمسية، اهتمت بتصميم ملصقات جعلت المستهلكين يتحمسون لشراء تلك الملصقات ووضعها على نوافذ سياراتهم وعلى دراجاتهم البخارية[1] .

تنفق الشركات أموالا طائلة على الإعلان عن منتجاتها، فقد وجدت إحدى الإحصائيات أن شركات المنتجات الغذائية فقط تنفق سنويا 36 مليار دولار على إعلاناتها[2] .

هنالك مؤسسات تلجأ إلى خداع وعي الجمهور. مثال باكارد المشهور ببيع "الفشار" (الشامية) في دور السينما لتعزيز مبيعاتها وبشكل أسرع وأكثر مما يتصوره العقل الواعي. تبين لرواد السينما فيما بعد أن هذا المنتج هراء وخدعة، ومع ذلك استمرت مبيعاته في دور السينما[3] .

كانت سنوات الخمسينيات الفترة الذهبية لمساهمة علماء النفس في فن الإعلان، لكنهم أصبحوا بعدها ضحية قيود الميزانية، فتضاءلت فرص توظيفهم هناك[4] .

ترى "إيستر ثورسون" الأستاذة في مدرسة الصحافة بجامعة ميسوري أن على المعلن أن يشد انتباه المشاهد قبل أن يتحدث عن منتجاته، وتذكر مثالا على ذلك أنها شاهدت إعلانا لمنتج "السجق"، فقد ظهر الإعلان على الشاشة ثم تدحرج بسرعة نحو المشاهد ليحتل الشاشة بكاملها، فتسبب ذلك في زيادة دقات القلب لدى المشاهدين مما ترك أثرا في نفوسهم ، فهم لن ينسوا بسهولة تلك الصورة ، وهذا يعني أن الرسالة قد وصلت[5] .

(1) Straubhaar & La Rose, communication media in the information age, p353.

(2) http://projects.edtech.sandi.net/brooklyn/advertising.

(3) Packard, Vance. The hidden peruaders, chapter2.

(4) Packard, Vance. The hidden peruaders, chapter2.

(5) Thorson, Esther. Communication Research (Vol. 19, No. 3).

ترى "جين ريموند" أستاذة علم نفس المستهلك التجريبي بجامعة ويلز في "بانغور" أن الشركات المعلنة نجحت في تركيز انتباه الجمهور على علاماتها التجارية من خلال إنهاء الإعلان بالتركيز على العلامة؛ لأن ذلك يرسخها في ذهن المتلقي. ووجدت ريموند من خلال بحوثها النفسية عن الدماغ، أن الصورة الموجودة على الصفحة اليسرى تجذب الانتباه أكثر من تلك الموجودة على الصفحة اليمنى، ولهذا تقترح أن يكون النص على يمين الصورة وليس على يسارها[1] .

يعتقد البروفيسور "مارتن فيشبن" الأستاذ في مدرسة الاتصالات بجامعة بنسلفانيا أن عقودا من البحث قد فشلت في تحديد العوامل التي تشجع الناظرين على تلقي المعلومات، وأن جهود المعلنين غايتها أن يتذكر المتلقي صورة الإعلان، لا أن يغيروا في سلوكه[2] .

الباحث الدكتور "بيوتر وينكيلمان" في جامعة "دينفر" يرى أن البصر هو المفتاح، ذلك أننا نرغب في الأشياء التي هي سهلة للعيون، وسهلة للذهن، وتكرار الصورة على المشاهد يخلق لديه تعلقا بها؛ لهذا يعمد المعلنون إلى تكرار صورة الإعلان مرة بعد مرة[3] .



(47) إعلانات متجولة

(1) www.apa.org/monitor/oct02/advertising.

(2) المصدر السابق .

(3) المصدر السابق .

مشاكل الإعلان

الهدف من الإعلان، كما ذكرنا، هو إقناع الجمهور بجدوى شراء السلع والخدمات ؛ لذا يصبح من الضروري أن يكون المتلقي واعيًا بحقيقة الإعلان وغاياته كي لا يصبح ضحية لما قد يسببه الإعلان من مشاكل. أذكر هنا مقولة توماس جيفرسون : "من يوقف الإعلان لتوفير النقود مثل من يوقف الساعة لتوفير الوقت"، فالإعلان يتغلغل في حياتنا مع تغلغل وسائل الإعلام، لكننا يمكن أن نتفادى الضرر الذي قد تلحقه الإعلانات بنا.

من مشاكل الإعلان:

* التطفل (كثرة الإعلانات) .

* الخداع (إعلانات محشوة بالكذب والتضليل) .

* التغذية غير السليمة (إعلانات عن منتجات غذائية غير صحية أو تسبب السمنة) .

* الإساءة (الإساءة للنساء والأقليات والمجموعات العرقية والدين) .

* مشاكل شخصية (التسبب في زيادة الديون والضغط على الأسرة والشعور بعدم القدرة على الشراء)[1] .

أسئلة في تحليل صورة الإعلان

من أين هذا الإعلان؟

كم عدد الصور فيه؟

كيف يعرض الصورة؟ ما هي الزاوية التي يرى منها المتلقي الصورة؟

هل الصورة محايدة (بمستوى النظر) أم تبدو للتسلط على المتلقي؟

(1) webserve.govst.edu/pa/Advertising/Wrongs/wrong_list.htm.

ما هو المنتج الذي يريد الإعلان بيعه؟

ما هي الرغبة التي يريد الإعلان إثارتها في المتلقي؟ (السعادة، الثروة، المرح)

ما الذي يحاول الإعلان إخفاءه؟

كيف ستبدو الأمور من دون شراء المنتج المعلن عنه؟

ما هي المواقف السياسية والاقتصادية والثقافية التي يعكسها الإعلان بطريقة غير مباشرة؟[1]

تحليل الإعلان - إعلان «نسكافه» من سنغافورة

(instant coffee) هي قهوة فورية مجففة، وعندما تخلط مع الماء الساخن تصبح شبيهة بالقهوة التي يتم إعدادها بغلي حبات القهوة ثم تسخينها مع الماء لفترة من الوقت. هذه القهوة الفورية مثالية للمسافرين وفي المعسكرات وعند الحاجة. ابتكرها العالم الياباني (ساتوري كاتو) الذي كان يعمل في شيكاغو عام 1901. لم يُستثمر ابتكار "كاتو" تجاريا إلا في عام 1938 من قبل شركة "نسكافه". أصبحت القهوة الفورية شعبية ، وكانت ملائمة للتوزيع داخل أكياس على الجنود في الحرب العالمية الثانية[2].

(48) إعلان من سنغافورة

(1) graphicdesign.suite101.com/article.cfm/determining_meaning.

(2) http://www.wisegeek.com/what-is-instant-coffee.htm.

تمتلك نسكافه فروعًا في بلدان كثيرة في قارات العالم، ومنها فروعها في بلدان جنوب شرق آسيا، وسنغافورة واحدة منها. هذا الإعلان لا يستدعي فقط الانتباه إليه، وإنما أيضا قراءة ما وراءه. أول ما ننتبه إليه صورة الفتاة المحجبة، أي أنها مسلمة، ودولة سنغافورة ليست من البلدان التي غالبية سكانها من المسلمين مثل إندونيسيا وماليزيا. اللغة الموجودة على المنتج هي اللغة الملاوية التي يتحدث بها فقط 14.1% من عدد سكان ماليزيا، بينما اللغة الإنجليزية هي الأكثر استخداما في الإعلانات داخل سنغافورة. يحتاج تحليل هذا الإعلان إذًا إلى معرفة بوضع سنغافورة الجغرافي والسكاني والاجتماعي.

قامت سنغافورة كمحمية تجارية بريطانية عام 1819، وأصبحت ضمن الاتحاد الماليزي عام 1963، لكنها انفصلت بعد سنتين وأصبحت دولة مستقلة. تعتبر سنغافورة الآن واحدة من أكثر دول العالم ازدهارا، وتتمتع بعلاقات تجارية قوية مع الدول الأخرى، فموانئها أكثر الموانئ العالمية ازدحاما في النقل، كما أن دخل الفرد السنوي يعادل مثيله في البلدان المتقدمة في أوروبا الغربية[1] .

المجموعات العرقية في سنغافورة ونسبتها إلى عدد السكان :الصينيون 76.8% الملاويون 13.9% الهنود 7.9% باقي الأقليات 1.4%

الأديان ونسبتها: البوذية 42.5% الإسلام 14.9% التاوية 8.5% الهندوس 5.4% الكاثوليك 4.8% بقية الطوائف المسيحية 9.8%

اللغات في سنغافورة ونسبة الناطقين بها: الصينية (الماندارين) 35% الإنجليزية 23% الملاوية 14.1% الهوكية 11.4% الصينية (الكانتون) 5.7% التاميل 3.2%[2] .

(1) http://www.wisegeek.com/what-is-instant-coffee.htm.

(2) en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_Singapore.

نعود إلى قراءة الإعلان. ثمة مناسبتان في جنوب شرق آسيا ترتبطان مع صورة الإعلان، أولاهما المظاهرات التي قام بها عمال مصانع "نسكافيه" في ماليزيا وإندونيسيا (وهما دولتان إسلاميتان) مطالبين بزيادة أجورهم. ولما كانت سنغافورة جزيرة تقع بين ماليزيا وأرخبيل إندونيسيا، فلا بد أن يؤثر الحدث على العاملين في مصانع الشركة في سنغافورة. والمناسبة الثانية هي اقتراب شهر رمضان الكريم، وهذا أمر تفكر فيه الشركة لاجتذاب المستهلكين من مسلمي البلاد. أكثر المسلمين في سنغافورة يتكلمون اللغة الملاوية. هذه هي الأسباب التي يجسدها هذا الإعلان، فهو محاولة لإرضاء العمال المسلمين، وانتهاز لمناسبة شهر رمضان لترويج المنتج.

الفصل الرابع عشر

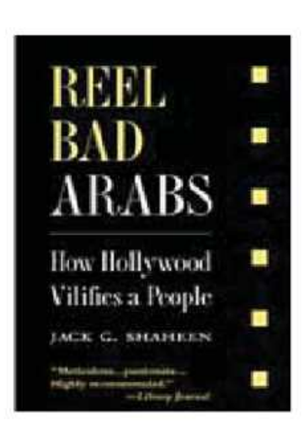
صـورة العرب والمسلمـين
في السينما الأميركية

«الترفيه أمر ناجح في العملية البروباجندا (الدعاية) لسبب واحد ، هو أنـه لا يُنظر للترفيـه عـلى أنـه بروباجندا ولو لم يكن للسينما والتلفزيون التأثير الكبير. لماذا إذا لا نقوم (الأميركيون) بتشـويه صـورة الشعوب الأخرى؟ لماذا فقط صورة العرب والمسلمين؟ ولماذا في أكثر مـن ألـف فـيلم سـينمائي؟ ولمـاذا يتم ذلك على مدار قرن كامل؟ ولماذا لا يعترض القادة العرب ويحتجون؟ ولماذا هذا الصمت في العالم العربي؟ ولماذا لا يوجد لدينا مجموعة ضغط في هوليوود كما هو موجود في واشنطن؟»

جاك شاهين

العرب وهوليوود

وصف خالد الحروب في مقدمة لقائه بالكاتب الأميركي من أصل لبناني ، وأستاذ مادة الإعلام في جامعة جنوب ألينوي بالولايات المتحدة ، البروفيسور جاك شاهين، في برنامج "الكتاب خير جليس" ، كتاب "العرب السيئون.. كيف تشوه هوليوود شعبا؟" ، بأن "هذا الكتاب الموسوعي وربما الفريد من نوعه، يتضمن نقدا لأكثر من تسعمائة فيلم أنتجتها هوليوود ، واحتوت على صور ومشاهد سلبية عن العرب والمسلمين والإسلام ، وبالإضافة إلى هذا النقد الموسع يحتوي الكتاب (الصورة رقم 49) على مقاربة نظرية لأهم الموضوعات ذات الصلة بالعرب التي تعرضت لها تلك الأفلام بطريقة سيئة"[1] .



(49) غلاف الكتاب

الكتاب موسوعي فعلا، وجاك شاهين يمتلك قدرة عالية على طرح وجهات نظره بطريقة مقنعة بحججها وأمثلتها، وقد أيقنت ذلك من خلال قراءتي للكتاب ومشاهدة الفيلم المبني على الكتاب مع تعليقات الدكتور شاهين، وكذلك مقابلاته مع الصحافة ومحطات التلفزيون ومنها "الجزيرة" و"Democracy Now" حيت التقت به (AMY GOODMAN)، إضافة إلى ما نشرته الصحافة العالمية من عروض لكتابه.

ألّف د. شاهين أربعة كتب، هي: "العرب الأشرار في السينما الأمريكية: كيف شوهت هوليوود صورة الناس؟" (Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People) ، و"الصورة النمطية للعرب والمسلمين في الثقافة الشعبية الأمريكية"

(1) http://ajnad.aljazeera.net/media/AljazeeraAwards.

(Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture)، و"أفلام الحروب النووية" (Nuclear War Films)، و"عرب التلفزيون" (The TV Arab). وشملت كتاباته العديد من المقالات التي نُشرت في مطبوعات، مثل "نيوزويك" و"وول ستريت جورنال" و"واشنطن بوست"، بالإضافة إلى فصول في عدد من الكتب الدراسية. ويعمل د. شاهين مستشارًا لدى عدد من شركات التلفزة والسينما الأمريكية، كما أنه من الشخصيات التي تشارك بانتظام في مناقشة الصورة الإعلامية النمطية في البرامج الإذاعية والتلفزيونية الوطنية في الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت جامعة بنسلفانيا قد منحت د. شاهين "جائزة جانيت لي ستيفنز" تقديرًا واعترافًا بمساهمته البارزة من أجل التوصل إلى فهم أفضل لمجتمعنا العالمي، كما حصل على جائزة اللجنة العربية الأمريكية لمكافحة التمييز اعترافًا وتقديرًا لحرصه الدائم على التوصل إلى فهم أفضل للسلام من أجل الإنسانية جمعاء. وهو حاصل على زمالة جامعة أكسفورد ، وعلى منحتين تعليميتين من مؤسسة فولبرايت. وكان د.شاهين قد حصل على شهادات جامعية من كل من معهد كارنيجي للتقنية وجامعة بنسلفانيا الحكومية وجامعة ميسوري . وهو أستاذ فخري في مجال الاتصال الجماهيري بجامعة جنوب إلينوي[1] .

(50) لقطة من فيلم "قواعد الاشتباك" 2000

(1) http://www.ecssr.ac.ae/CDA/ar/ProfileBank/ViewProfile.

قال شاهين في قناة الجزيرة: "صورة العربي السيئ معنا منذ أكثر من مائة سنة، الروسي السيئ بقي معنا لمدة عشرين سنة، واليهودي الشرير لم يظهر في السينما أبدا، فقط في السينما النازية، ورأينا ما حدث نتيجة لذلك، وهذا ما يحدث عندما تصوّر شعبا ما بأنه شرير لمدة مائة عام أو أكثر. رأينا كلنا إلى أين يقود ذلك ، والسؤال هو عندما أعلنت أميركا الحرب على العراق في آذار (مارس) عام 2003، هل لعبت تلك الأفلام دورا ما حقيقة ؟ أي أن الأميركيين لم يحتجوا ضد الحرب بسبب أن صورة العربي لديهم هي صورة الإرهابيين وصورة شيوخ النفط ، أي أننا كنا ذاهبين للحرب ضد العرب ؛ لأن صورتهم عند معظم الأميركيين كانت صورة سيئة ، فهم لم يعرفوا العرب كشعب عادي ، بشر كباقي البشر فيهم الممرضة والطبيب، هذه الصورة العادية غائبة، نحن لا نُؤَنْسِنهم، وعندما تستمر في نزع الإنسانية عن مجموعة بشرية معينة - كما حدث مع اليهود مثلا - فإنك تنتهي إلى المحرقة (الهولوكوست) فأنت مثلا تشنق الأميركيين السود، كما كان يحدث في الأيام الأولى في الولايات المتحدة، فآنذاك كان السود لا ينظر إليهم باعتبارهم بشرًا ، وأنت تستطيع أن تضع حتى أميركيين في معسكرات عزل ، وهذا كله نتيجة للتشويه ونزع الأنسنة عن الآخر"[1] .

وعن صورة العربي وتطورها في سينما هوليوود، يقول جاك شاهين: "وأنا هنا أتحدث عن أكثر من ثلاثمائة فيلم تحتوي على مشاهد مشابهة ، رغم أن موضوع هذه الأفلام ليس عن العرب، هنا نرى الأميرة التي تفضل أن تقتل نفسها على أن تتزوج عربيا ، وبالطبع تفضل بطلا غربيا ، وهذه الصورة مازالت معنا منذ فيلم الشيخ

(1) http://ajnad.aljazeera.net/media/AljazeeraAwards.

وهو.. فالنتيو لم يكن عربيا والأميرة في الفيلم لا تحبه إلا عندما يقول لها إنه ليس عربيا ، وهكذا ، ومرة أخرى منذ تسعين سنة والأمر هو هو ، وما زالت نفس الصورة ، لكن الآن أضيف لها شيء آخر جديد ، وهو المزيد من العنف"[1] .

شخصية العربي النمطية في السينما الأميركية

يقول الكاتب أحمد يوسف في تعليقه على الكتاب: "يلخص جاك شاهين الطريقة التي تتعامل بها هوليوود مع الشعوب الأخرى، فهي تعتمد على تنميط الشخصية (ستيريوتايب) الذي يعني اختزال ملامحها إلى درجة نزع الصفات الإنسانية عنها، فهي تتحول على الشاشة إلى "كائنات" يعرف المتفرج بمجرد رؤيتها دلالة وجودها، هكذا فعلت هوليوود مع السكان الأصليين للأمريكتين (وأُطلق عليهم الهنود الحمر)، ومع الأفارقة والزنوج واللاتينيين والروس والصينيين وحتى الأوروبيين أحيانا، وهذا الاختزال قد يبدو اختيارا فنيا لكنه في حقيقته اختزال سياسي، إذ إنه يقوم على نظرة عنصرية تجاه الشعوب والأمم الأخرى، لكن اختيار أمة أو شعب بعينه لكي يكون رمزا لـ "الشر" داخل الفيلم، أو بكلمات أخرى يصبح هذا الشعب "عدو" أمريكا رقم (1) ، هذا الاختيار يتوقف على المرحلة السياسية، فقد تناوب الروس والصينيون على القيام بهذا الدور خلال مرحلة الحرب الباردة، بالإضافة للعرب في أوقات متفاوتة، لكن مع نهاية الثمانينيات وبعد تفكك الاتحاد السوفييتي وانفراط عقد الكتلة الشرقية ، أصبح العربي (أو المسلم بشكل عام) هو المرشح الأول للقيام بدور الشرير.

(1) المصدر السابق .

ينتقل جاك شاهين في كتابه وفيلمه جيئة وذهابا بين الفن والسياسة ، وهو يؤكد أن "واشنطن وهوليوود خُلقتا من نفس الجينات الوراثية"، وأن سياسة واشنطن تؤثر على الصورة الأسطورية الخرافية للعرب في الأفلام ، بينما تقوم هوليوود بتأكيد سياسة واشنطن بتجسيد هذه الصورة.



(51) لقطة من فيلم "المملكة" 2007

لعبت السياسة إذن دورا كبيرا في مراحل صناعة صورة العربي الشرير على الشاشة الأميركية، ويحدد جاك شاهين أهم ثلاث مراحل منها وهي: الصراع العربي الإسرائيلي الذي اندلع في أعقاب الحرب العالمية الثانية، والذي لم تتوقف فيه أمريكا عن الانحياز الكامل وغير المشروط لإسرائيل، وارتفاع أسعار البترول في أعقاب حرب أكتوبر 1973، ونجاح الثورة الإسلامية في إيران في عام 1979، لتصبح هذه الصورة الشريرة أزلية أبدية على شاشة هوليوود في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 . وعلى الرغم من تاريخية هذه المراحل السياسية ، فإن جاك شاهين يعيد جذور الصورة النمطية إلى بدايات فن السينما في أميركا، وفي دراسته التي شملت أكثر من 900 فيلم أميركي تمتد عبر تاريخ السينما ، لم يجد جاك شاهين سوى اثني عشر فيلما تقدم صورة إيجابية للعربي، بينما قدمت البقية الكاسحة صورة له شديدة السلبية والوحشية والعدوانية، باعتباره مصدرا للتهديد، مكشّرا عن أنيابه على الدوام، ويستحق القتل بلا شفقة أو رحمة. إن هؤلاء العرب يسكنون على الشاشة الأمريكية في مكان أقرب إلى أحد ملاهي

"ديزني لاند"، في مكان خرافي يدعى "بلاد العرب"، حيث الصحراء وواحة وأشجار نخيل وقصر يقبع تحته سرداب يعج بالأسرى والمساجين، بينما يجلس "الشيخ" على عرشه محاطا بالجواري شبه العاريات، في الوقت الذي ترى فيه في الخلفية كتلة سوداء من النسوة الـمُتَّشِحات بأردية لا تكشف إلا عن أعينهن، لكن "الشيخ" لا يهتم بهؤلاء النسوة أو أولئك، فهو يجري ولعابه يسيل وراء امرأة غربية شقراء تتعالى عليه وترفض الخضوع له، مما يجعله يوجه انتقامه ضد "الحضارة" الغربية بكل ما يملك من وسائل التدمير"[1] .

فيلم «العرب السيئون .. كيف تشوه هوليوود شعبا؟»

هذا هو عنوان الفيلم الذي يستند إلى مقابلة مع د.جاك شاهين مؤلف الكتاب الذي يحمل الفيلم عنوانه، ومدته خمسون دقيقة، ومن إخراج (Sut Jhally). يعرض جاك شاهين بالتفصيل والأمثلة من الأفلام السينمائية ، كيفية تناول هوليوود للعرب من خلال مشاهدته لأكثر من ألف فيلم أنتجتها هوليوود خلال قرن كامل بدءا من السينما الصامتة وحتى أفلام حديثة مثل سيريانا، ومملكة الجنة (تحدثنا عنهما في فصل سابق).

يقول شاهين في الفيلم إن صورة العرب في هوليوود بقيت الصورة نفسها التي صورها الأوروبيون والمستشرقون ، وفيها الحديث الأسطوري عن أرض العرب ، يشمل ذلك الصور النمطية عن الصحراء والخيام، والراقصات شبه العاريات، والسحر. احتفظت السينما الأميركية بهذه الصورة حتى في أفلام الصور المتحركة، ومنها "علاء الدين"، ويتوقف شاهين عند مقدمة الفيلم حيث يردد

(1) http://www.al-araby.com/docs/article2142177571.

علاء الدين في أغنية المقدمة العبارة التالية : "أنا قادم من بلاد يقطعون فيها أذنك إذا لم يعجبهم وجهك".

يقول شاهين في الفيلم إن هناك رابطًا بين سياسات واشنطن في الشرق الأوسط وأفلام هوليوود المتعلقة بالمنطقة، فالسياسات الأميركية تعزز الصورة الأسطورية السائدة عن العرب، وبدورها تساهم الأفلام في تعزيز السياسات الأميركية الخاصة بالشرق الأوسط. وإن صورة العرب في السينما الأميركية عقب الحرب العالمية الثانية قد تغيرت لأسباب ثلاثة هي الصراع العربي الإسرائيلي، وأزمة النفط في السبعينيات، والثورة الإيرانية في نهاية السبعينيات وما نتج عنها من خطف لرهائن أميركيين.



(52) لقطة من فيلم "علاء الدين" الذي تقول مقدمته الغنائية: "آه، أنا قادم من أرض.. من مكان بعيد.. حيث تكبر قوافل الجمال، وحيث يقطعون أذنيك إذا لم يعجبهم وجهك. إنه عمل بربري، ولكن، إنه وطني"

صورة المرأة العربية في سينما هوليوود

يقول شاهين في مقابلته مع "الديمقراطية الآن" : إن صورة ما يطلقون عليه "أرض العرب" صورة خيالية انطبعت في أذهان الأميركيين كمكان أسطوري يبدأ بالصحراء دائما، وكمكان للتهديد، وأضافوا إلى الصحراء واحة وبضع نخلات وقصرا يضم سراديب للتعذيب. هناك يجلس الباشا لا تعجبه واحدة من حريمه، لكنه يغرم بالبطلة الشقراء القادمة من الغرب والتي لا يمكن إغواؤها. وهذا ينطبق أيضا على صورة المرأة العربية. المرأة العربية اليوم رائعة ونشطة وناجحة في كل الاختصاصات، غير أن هذا الواقع ظل متجاهَلًا من قبل السينما والتلفزيون. لا تزال المرأة العربية عندهم راقصة تكشف جسدها، أي الصورة نفسها منذ الأفلام الأولى للسينما الأميركية. لكن حدث تغير درامي في صورة المرأة العربية في السنوات الأخيرة، فبدلا من أن تظهر راقصة، ظهرت إرهابية تزرع المتفجرات. والحقيقة، كما يقول شاهين، أنه كلما تقدمت المرأة العربية في الواقع، تخلفت صورتها في هوليوود[1] .

---

(1) http://www.democracynow.org/2007/10/19/reel_bad_arabs_how_hollywood.

المصـــادر

القرآن الكريم
لسان العرب

A Brief History of Photography -http://www.eyeconart.net.

Aberystwyth University- (www.aber.ac.uk.

Arnheim, Rudolf. Art and visual perception, Faber& Faber, 1956.

Anderson, Benedict. Imagined Communities, Verso, New York, 2006.

Art and Visual Culture. www.students.sbc.edu.

Atkin, C. Effects of realistic TV violence vs. fictional violence on aggression. Journalism Quarterly, 1983, 60.

Aumont, Jacques. The Image. London: British Film Institute, 1994.

Bandura, Albert. Violence and the Mass Media, Harper & Row, 1968.

Barthes, Roland. Camera Lucida, New York: Noonday Press, 1981.

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image." 1964. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation. Transl. Richard Howard. Berkeley: U of California.

Baudrillard, Jean. Design and Environment, St.Louis: Telos Press, 1981.

Baudrillard, Jean. Selected Writings, Stanford Uni Pr. 1988.

Biederman, Irving. (1987). "Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding." Psychological Review, Vol. 94.

Bond, Jennie, Elizabeth: Eight glorious years, Carlton, 2006.

Bowers, C. A. The Cultural Dimensions of Educational Computing: Understanding the Non-Neutrality of .

Breen, M. (Ed.) Learner contributions to language learning: New directions in research. Pearson Education, Ch 8.

Brown, Gregory. The Coming of the French Revolution in Multi-Media. The History Teacher, 2001, Vol 34, No. 2.

Burke, Jim. Reading Reminders: Tools, Tips, and Techniques, Boynton/Cook, 2000.

Burnett, Ron. 'Camera lucida: Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image', http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom.

Busselle, Michael. Guide to Photographing Landscapes and Gardens, Rockport Publishers, 2002.

California State University at Fullerton www.commfucaluty.fullerton.edu.

Callow, Simon. "Orson Welles: The Road to Xanadu". Penguin, 1995.
Carey, J.M.. Communication as culture, Unwin Hyman,1989.
Chesterton Review: the journal of G.K. Chesterton Institution 8.1 (1982.
Chomsky, Noam. What Makes Mainstream Media, Z Magazine, Oct. 1997.
Cyber Art Web. www.cyberartweb.org.
Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art / www. metmuseum. org.
Diebold, John. "The life of a philosopher" in the world of the computer, Random,1973.
Dikovitskaya, Margaret. Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn, Massachusetts Institute of Technology Press. 2005.
Deleuze, Gilles. Cinema: The Time-Image, Athlone, 1989.
Dizard, W. The coming information age, longman,1993.
Dordick, H. & Wang. The information society, Sage, 1993, Introduction.
Dowd, David. Art as National Propaganda in the French Revolution, Oxford University .
Durham, Meenakishi & Douglas M. Kellner. Media and cultural studies, Blackwell,2006.
Eco, Umberto. A Theory of Semiotics, Macmillan, 1976.
Edward, Paul, Wynham Lewis, Painter and writer, New Haven, 2000.
Fraser, Gordon, Heartfield: Photomontages of the Nazi Period, London: Universe,1977.
Giddens, Anthony. The Consequences of Modernity. Stanford, 1990.
Globalization and the internet (www.probe.org).
Grossberg, Lawrence, et al, Media Making, Sage Publications, 2006.
Halbfinger, David M. "Hollywood has a Hot New Agency". The New York Times (May 15, 2005).
Hardt, Hanno. "Words and images in the age of technology." Media Development. Vol. 38, 1991, April.
Harley, Ross. New media technologies, Australian film, television & radio school, 1993.
Hartshorne, Charles &Paul Weiss. The collected papers of Charles Sanders Peirce, Cambridge, 1960.
Hofstede, G. National cultures and corporate cultures, Wadsworth, 1984.
Hourigan, Niam. Escaping in the global village, Lexington,2003.

http://ajnad.aljazeera.net/media/AljazeeraAwards.
http:// al-araby.com/docs/article2142177571.
http://.alshamsi.net/uae_arab/dubai.
http://anthro.palomar.edu/tutorials.
http://ar.wikipedia.org/wik.
http://.au.travel.yahoo.com/tenbest/record-breaking-hotels/index.html.
http://blue-dogphotography.blogspot.com.
www.chilout.org.
http://cinematicreflections.com/theworld.html.
http:// democracynow.org/2007/10/19/reel_bad_arabs_how_hollywood.
http://e-book.com.au, http://www.noduffstuff.co.uk.
http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_art.
http://www.gulf-life.com/2007/11/01/ar-whose-history-is-it-anyway.
http://googleads.g.doubleclick.net/pagead.
http:// historylearningsite.co.uk/yom_kippur_war.
http:// independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/heartfield-john.
http://internetworldstats.com/stats5.htm.
http:/.kl28.com/Quran.
http:// mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom.
http://museums.ncl.ac.uk/archive/mithras.
http:// northallegheny.org/paea2001/KerryFreeman.
http:// photoquotes.com/showquotes.aspx?id=76&name=Berger,John .
http://projects.edtech.sandi.net/brooklyn/advertising.
http://socyberty.com/issues/the-internet-and-globalization.
http:// space-alien-ufos.com/fiction/science-fiction.htm.
http:// theage.com.au/articles.
http://www.swissinfo.ch/ara/search.
http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/Adolf_Hitler.
http://zionism-israel.com/dic/YomKippurWar.htm.
Huesmann, et al, Intervening variables in the TV violence–aggression relation, Developmental Psychology, 1984.
Indiana University, www.indiana.edu .
Innis, H., Empire and communications, Oxford Press, 1950.
Kaiser Family Foundation: The Media Family. May 2006- www.kff.org.

Kapr, Albert. Gutenberg: the Man and His Invention. Scolar Press, 1996.
Kirsh, S.J., Cartoon violence and aggression in youth, Aggression and violent behavior,
Kleppner, Otto, "Advertising Procedure", N.J., Prentice-Hall, 1966.
Kurzweil, Raymond. The age of intelligent machines, MIT, 1990.
Lester, Paul M.,California State University at Fullerton www.commfucaluty.fullerton.edu.
Lubbock, Tom. The Independent's, Friday, 4 May 2007.
Luhmann, Niklas. The Reality of the Mass Media, Stanford University Press, 2000 .
Manghani, Sunil, et al, Images: A reader, Sage,2006, p0.
Marcus, Rebecca B. Prehistoric Cave Paintings. New York, New York: Franklin Watts, 1968. (http://library.thinkquest.org/04oct/00451/cavedrawings).
Marx, Karl and Frederick Engels. The German Ideology. Ed. C. J. Arthur. New York.
Massumi,Brian. "Realer Than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari," Copyright, no. 1, 1987.
McLuhan, Eric & Frank Zingrone, Essential McLuhan, Routledge, 2005.
McLuhan, M., Understanding media, McGraw-Hill, 1964.
McLuhan, Marshal & Quentin Fiora, The medium is the message, Penguin, 1967.
McQuin, Denis & Kellner, Media policy, Euromedia, 1998.
media-awareness.ca/english/issues/violence/effects_media.
Media Influence on Youth, www.crisisconnectioninc.org/teens/media.
"Media Violence," AAP Committee on Communications, in Pediatrics, Vol. 95, No. 6, June 1995.
Miller, T &P. Clement, 1997 American internet user survey, New York.
Mirzoeff, Nicholas. An Introduction to Visual, Routledge,2003.
Morris, Charles W., Foundations of the Theory of Signs. Chicago Uni, 1970.
Morra, Joanne & Marquard Smith, Visual culture: critical concepts in media and cultural studies, Routledge, 2006.
International Publishers, 1973.
Neuendorf, K.The Content Analysis Guidebook, Sage Publications, 2002.
Ong, Walter J. Orality and Literacy, London: Routledge, 2002.
O'shaughnessy, Michael et al, Media &Society, Oxford Press, 4th edition,2008.
Packard, Vance. The hidden peruaders, Washington Square Press, updated ed. 1984.
Prichett, Victor S. " The Image Trade." In A Careless Widow and Other Stories, Random House.

Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics, Open Court. 1983.
Schirato, Tony & Jen Webb, Reading the visual, Allen &Unwin, 2004, p54 .
Smith-Shank, Deborah L. "Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform". Art Education, March 2003.
Sobchack, Vivian Carol. Screening space: the American science fiction film, Rutgers, 1997.
Spark Notes, http://www.sparknotes.com/film/citizenkane.
Straubhaar & La Rose, communication media in the information age, Wadsworth,2000.
Sturken, Marita & Lisa Cartwright, Practices of looking: An introduction to visual looking, Oxford Press, 2nd edition, 2009.
The Cambridge history of the book in Britain, Cambridge University Press. 1998ز
The Christian Science Monitor, May 17, 2005.
The Hitler Youth. (Image Three). www.history.ucsb.edu.
The Media Management Group.
The Nation, March 20, 2003, www.thenation.com/doc/20030407.
The New York Times, March 8, 2007.
The University of Rhode Island (www.uri.edu).
Thompson, J.B., Ideology and modern culture, Cambridge, 1990, p 124.
Thorson, Esther. Communication Research (Vol. 19, No. 3).
Torczyner, Harry, Magritte: Ideas and Images, Harry Abrams, 1977.
University of Calgary- Canada/ www.ucalgary.ca/~rseiler/barthes.
University of Glasgow, http://www.gla.ac.uk.
University of Wisconsin, Madison (www.visualculture.wisc.edu/whatisvisualculture.
Walker, John A. &Sarah Chaplin, Visual culture: an introduction, Manchester Uni Press, 2001.
Washington University in St. Louis/ http://epsci.wustl.edu.
webserve.govst.edu/pa/Advertising/Wrongs/wrong_list.htm.
Wenger,E. Communities of practice: Learning, meaning and identity, Cambridge University Press, 1998.
Wikipedia, the free encyclopedia.
Williams, R. Television: Technology and culture Form, Wesleyan University Press, 1992.
www.bls.gov.

www.barbarawilson.org.
www.deathreference.com/Ce-Da/Children-and-Media-Violence.
www.education.stateuniversity.com/.../Media-Influence-on-Children.
www.etrg.findsvp.com/internet.
www.isoc.org/inet97/proceedings.
www.televisionmomments.com.
http://theage.com.au/articles/
www.wvu.edu
www.youngmedia.org.au/mediachildren/06_10_internet_benefits.
Zachary, G. Pascal, Mother Jones, Jan/Feb 1999.

صدر من هذه السلسلة

• الإعلان في الأنظمة الإذاعية المعاصرة	د. هويدا مصطفى
• المرأة والإعلام في عالم متغير	د. ناهد رمزي
• تكنولوجيا الاتصال (المخاطر والتحديات والتأثيرات الاجتماعية)	د. شريف درويش اللبان
• تكنولوجيا النشر الصحفي (الاتجاهات الحديثة)	د. شريف درويش اللبان
• مدخل إلى الإخراج الصحفي	د. سعيد غريب النجار
• تكنولوجيا الصحافة في عصر التقنية الرقمية	د. سعيد غريب النجار
• المسئولية الاجتماعية للصحافة	د. محمد حسام الدين
• الإعلام والمجتمع	أ.د. منى سعيد الحديدي ، أ.د. سلوى إمام علي
• نظريات في تشكيل اتجاهات الرأي العام	د. شيماء ذو الفقار
• إدارة العلاقات العامة : المدخل الاستراتيجي	أ.د. راسم محمد الجمال، د. خيرت معوض عياد
• نظام الاتصال والإعلام الدولي: الضبط والسيطرة	أ.د. راسم محمد الجمال
• الإعلام ومعالجة الأزمات	د. حسن عماد مكاوي
• الإعلان : أسسه .. وسائله .. فنونه	أ.د. منى سعيد الحديدي، أ.د. سلوى إمام علي
• الإذاعة في القرن الحادي والعشرين	أ.د. حسن عماد مكاوي، د. عادل عبد الغفار
• التسويق السياسي والإعلام : الإصلاح السياسي في مصر	أ.د. راسم محمد الجمال، د. خيرت معوض عياد
• الاتصال والإعلام في العالم العربي في عصر العولمة	أ.د. راسم محمد الجمال

- الصحافة الإلكترونية دراسات في التفاعلية وتصميم المواقع — أ.د. شريف درويش اللبان
- الفضائيات العربية ومتغيرات العصر : أعمال المؤتمر العلمي الأول للأكاديمية الدولية لعلوم الإعلام — أ.د. منى سعيد الحديدي
- تحليل الخطاب الإعلامي : أطر نظرية ونماذج تطبيقية — د. محمد شومان
- مستقبل طباعة الصحف العربية رقميًا — د. مروة محمد كمال
- الإعلام والمجتمع في عالم متغير — أ.د. حسن عماد مكاوي، د. عادل عبد الغفار
- التليفزيون الفضائي العربي — د. هبة شاهين
- التصوير الصحفي : الفيلمي والرقمي — د. سعيد غريب النجار
- الإنترنت والصحافة الإلكترونية : رؤية مستقبلية — د. ماجد سالم تربان
- الإعلام والمشاركة السياسية للمرأة : رؤية تحليلية واستشرافية — د. عادل عبد الغفار
- صناعة الصحافة في العالم : تحديات الوضع الراهن وسيناريوهات المستقبل — د. محرز حسين غالي
- أسس الدراما الإذاعية (راديو وتليفزيون) — أ. د. سامية أحمد علي
- ثقافة الصورة في وسائل الإعلام — عبد الجبار ناصر

المكتبة الإعلامية

ثقافة الصورة في وسائل الإعلام

تحظى الصورة بمكانة خاصة ومتميزة في حياتنا ، فهي أول ما يستقبلنا من مكونات العالم لحظة الميلاد ، وهي توأم الكلمة عندما تتفتح حواسنا ومداركنا ، وهي مفتاح السر في صندوق الذكريات ، وهي أيضًا وثيقة هامة في حياتنا لأنها حاضرة في أحاديثنا اليومية وتلعب دورًا كبيرًا في العلوم والفنون ووسائل الإعلام.

ولكن العالم الذي تقدمه لنا الصورة كما تعكسه وسائل الإعلام ، ليس واقعيًا ، بل هو ما ترغب وسائل الإعلام في تصويره لنا ، ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب الفريد باعتباره من بواكير الكتب التي تقدم صورة الواقع خارج وسائل الإعلام، وتحلل مفردات الصورة ومم تتكون ، وتشرح لنا كيف يمكن قراءة الدلالات والرسائل التي تحملها الصورة، في زمن يطلق عليه "زمن الصورة"!

تصميم : محمد حجي

